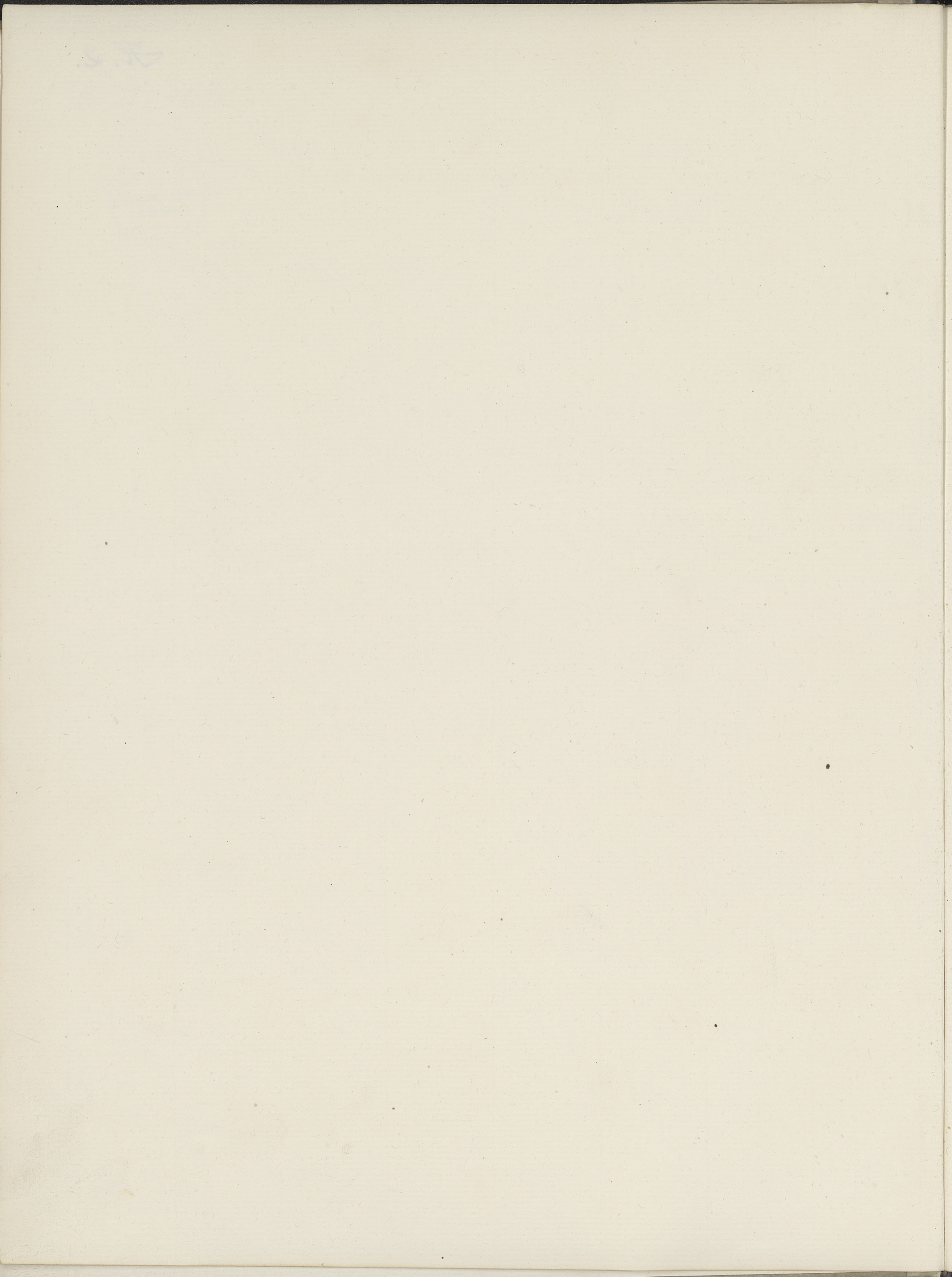
Julius von Schlosser

Die Wandgemälde aus Schloss Lichtenberg in Tirol



Wien · 1916

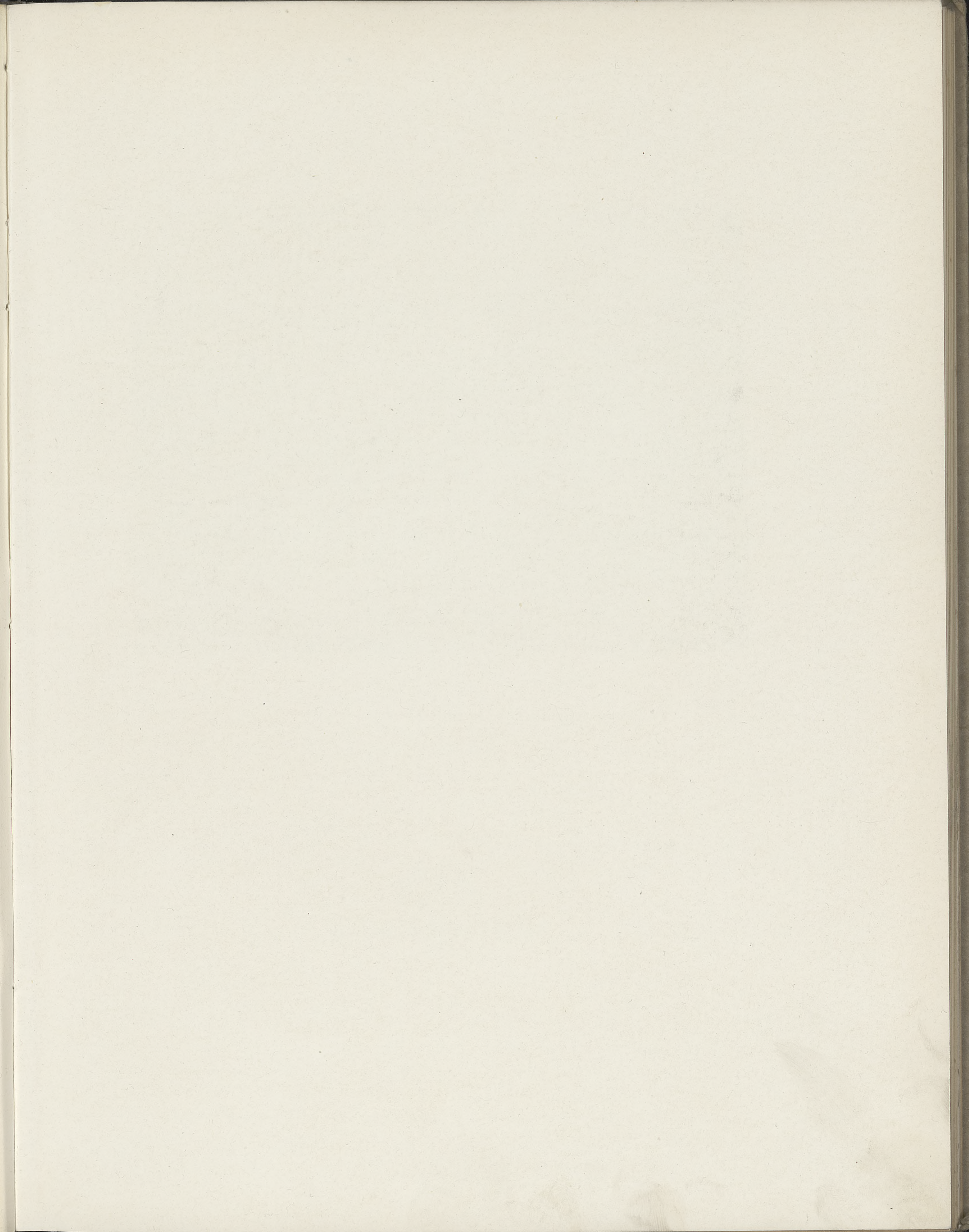

Bibliothek
der
Kunstgewerbl. Fachsch.
Holzschnitzschule
Warmbrunn i.R.



Jahresgabe des Deutschen Vereines für Kunstwissenschaft 1916



Der Druck erfolgte in einer einmaligen Auflage von 1200 Exemplaren
für die Mitglieder des Deutschen Vereines für Kunstwissenschaft durch
Christoph Reißer's Söhne in Wien.
Entwurf der Einbanddecke von Rudolf Geyer, Wien.





Blick auf die Ruine Lichtenberg

Julius von Schlosser

Die Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol

Freski ścienne w zamku Lichtenberg w Tyrolu.



Wien 1916

Verzeichnis der Tafeln

I.

Bei Glurns im Vintschgau erhebt sich die feste Burg Lichtenberg, als Grenzwarte deutscher Erde gegen das welsche Engadin um die Mitte des 13. Jahrhunderts erbaut, noch heute, trotz ihrer Zerstörung in der Franzosenzeit, eine der ansehnlichsten Burgruinen Südtirols. Einst im Besitze des edlen Geschlechtes, das von ihr seinen schönen ritterlich hellklingenden Namen trägt, und dessen Letzter, Daniel von Lichtenberg, 1420 verstorben ist, kam sie später, im Laufe des 16. Jahrhunderts, in die Hand des Salzburger Erzbischofs Jakob Khuen, der sie umgebaut und erweitert hat; im Besitz der gräflichen Familie Khuen-Belasi ist sie bis heute verblieben.

Noch aus der letzten Zeit des alten Geschlechtes, das einst hier gehaust hat, stammen nun die Wandgemälde, die einst den großen Palas, in seinem Verfall noch heute imposant, sowie ein davorliegendes Gemach geschmückt haben. Man ist schon seit langen Jahren auf sie aufmerksam gewesen; bieten sie doch tatsächlich neben der Burg der Vintler, Runkelstein bei Bozen, den größten und bedeutendsten Zyklus profaner Malerei des mittelalterlichen Deutschtirol, der auf uns gekommen ist. Schon in den Fünfzigerjahren des vorigen Jahrhunderts hat der um die Kunde deutscher Vorzeit so vielverdiente J. V. Zingerle († 1892), derselbe, der im Verein mit dem Maler Seelos auch die erste (und bis heute noch nicht ersetzte) Publikation der Runkelsteiner Gemälde besorgt hat, als Erster auf den Bilderschmuck der Veste Lichtenberg hingewiesen, und noch Jahre später die bewegliche Klage erneuert, daß die merkwürdigen Geschichten des tirolischen Zwergkönigs Laurin klanglos dem Verfalle entgegeneilten, während doch jeder Schund aufgenommen und veröffentlicht würde. Die Klage war nur zu berechtigt, denn damals hätte von dem Zyklus vermutlich noch mehr gerettet werden können. Ende der Achtzigerjahre hat dann Paul Clemen, dessen kunsthistorische Interessen und Fahrten ihn so oft aus seinen Rheinlanden nach Tirol geführt haben, die Bilder auf Lichtenberg, soweit sie damals noch erhalten und zugänglich waren, eingehend beschrieben. Erst vor wenigen Jahren wurde aber endlich, auf Anregung der k. k. Zentralkommission für Kunst und historische Denkmale, der Versuch gemacht zu retten, was noch zu retten war. Der Restaurator Professor Antonio Mayer aus Rovereto löste die noch widerstandsfähigen Reste sorgfältig ab; auf Leinwand übertragen, wurden sie im Jahre 1908 in das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum nach Innsbruck verbracht, dessen Vorstand Hofrat

v. Wieser an der ganzen Aktion tätigsten Anteil genommen hatte. Manches, das Clemen noch gesehen und beschrieben hatte, war indessen rettungslos verloren gegangen, anderes mußte, da kein Ablösen mehr möglich war, an Ort und Stelle belassen und dem endgültigen Verfall preisgegeben werden, konnte aber wenigstens durch die Photographie fixiert werden. Dafür sind aber noch eine Anzahl Darstellungen zutage gekommen, die früher unter einer leichten Tünche steckten und nun gleichfalls nach Innsbruck übertragen, die reiche Sammlung alttirolischer Malerei, die das Ferdinandeum bietet, auf das wünschenswerteste ergänzen. Ihre stilgeschichtliche Stellung in der spätmittelalterlichen Kunst Tirols hat zuletzt (1912) Weingartner knapp und präzis zu umschreiben gesucht.

Der Lichtenberger Zyklus steht hinter dem ihm nächstverwandten Runkelsteiner um ein beträchtliches an Umfang und wohl auch an künstlerischer Bedeutung zurück, obwohl auch dieser letztere über derbe Handwerkstüchtigkeit kaum hinausreicht. Doch hat er vor ihm, ganz abgesehen von seinem ikonographischen und kulturgeschichtlichen Wert, etwas voraus, das diesem abgeht: die originale Enthaltung. Sind beide auch glücklicherweise von modernen Retouchen verschont geblieben, so sind die Runkelsteiner Bilder doch zu Beginn des 16. Jahrhunderts einer ziemlich ausgiebigen Restauration unterzogen worden, die ihren Charakter entstellt hat; eine Restauration, die freilich durch die Person dessen, der sie angeordnet hat, ein besonderes Relief enthält.

Es ist niemand geringerer als der letzte Ritter Kaiser Maximilian I., der am Runkelstein, seinen bekannten Neigungen gemäß, besonderes Interesse hatte, dort verweilte, und die „guete alte istori“ von 1503 ab durch Jörg Kölderer instandsetzen ließ[1]).

P. Clemen konnte, wie schon erwähnt, die Gemälde noch an Ort und Stelle beschreiben, soviel damals eben von ihnen zu sehen war; diese Beschreibung wird durch im Besitz der k. k. Zentralkommission befindliche, vor der Abnahme hergestellte Photographien ergänzt. Da der Verfasser dieser Zeilen keine Gelegenheit hatte, sie in ihrem ursprünglichen Zustand in der Ruine selbst zu sehen, seien hier Clemens Angaben kurz reproduziert; ergänzend kommt hiezu der handschriftlich in den Akten der k. k. Zentralkommission niedergelegte Bericht des Generalkonservators Hofrat Neuwirth von 1907.

Die Gemälde befanden sich in zwei Reihen übereinander angeordnet an den Nord- und Südwänden des großen Palas und eines diesem vorgelagerten Gemaches. Die Nordwand des erstern zeigte die Darstellung des Kolbenturniers und die Hirschjagd, darunter zwei durch fast gänzlich zerstörte Inschriften

erläuterte Szenen aus einem höfischen Epos; die gegenüberliegende (südliche) Wand enthielt die Anfangsszenen der Genesis von der Erschaffung der Welt an bis zu der Arbeit der ersten Eltern. Die beiden ersten hier befindlichen Bilder, die Clemen noch eingehend zu beschreiben imstande war, sind seitdem gänzlich oder zum Teil zugrunde gegangen. Unter diesen der Bibel entnommenen Bildern befand sich eine Gartenszene, die von den älteren Beschreibern durchaus, anscheinend jedoch zu Unrecht, auf König Laurins Rosengarten gedeutet wurde.

In dem Vordergemache hat Clemen an der Nordwand die Darstellung des Glücksrades, daneben die (von ihm nicht erkannte) Darstellung der Frau Minne mit ihrem Gefolge beschrieben; gegenüber befand sich ein Reiterzug mit Herren und Damen, darunter die Fabel von Fuchs und Storch (heute nicht mehr erhalten). Nicht erwähnt hat er die Darstellung an einer Fensterwand, die wegen des Zustandes des Mauerwerks nicht abgenommen werden konnte, aber durch die Photographie festgehalten ist: oben eine Sauhatz, darunter die Fabel vom Bären (?), der den Gänsen predigt. Ferner die zu jener Zeit noch ganz oder teilweise unter der Tünche steckenden Szenen, die abgelöst und ins Ferdinandeum verbracht werden konnten: das Lanzenstechen, der Reihentanz, der seltsame, nur mehr bruchstückweise erhaltene Schwank obszöner Art, von dem noch die Rede sein wird, endlich die in einer Fensternische befindlichen Gestalten zweier weiblicher Heiligen.

Was die Technik anbelangt, so handelt es sich durchaus um die im ganzen Mittelalter bis zur Wiederauffindung des buon fresco in Italien geübte Kalkfarbenmalerei auf der Mauer, die jederzeit und noch heute angewandte Praktik der „Flachmaler“, wie sie schon in den ältesten deutschen Wandmalereien, als der St.-Georgs-Kapelle auf der Insel Reichenau, aber auch noch in den spätgotischen Bildern der Kaiserpfalz in Forchheim zur Anwendung gekommen ist. Es ist also irreführend, hier von „Fresken“ zu sprechen, wie dies zuweilen geschieht. Sie entspricht vollständig dem von Paul Weber eingehend untersuchten Verfahren, das die etwa ein Jahrhundert älteren Malereien im Hessenhofe zu Schmalkalden vor Augen stellen. Zunächst sind auf der weißen Putzschicht die Umrisse, zumeist in trübem Gelb, seltener in Rotbraun, mit derbem Pinsel aufgetragen. Die Flächen werden dekorativ, ohne irgend welche Absicht auf Naturtreue, leicht mit Farben ausgefüllt; außer Gelb kommen Kirschrot, Grün, Violett, Rosatöne (für die Fleischteile) zur Anwendung, durchaus mit geringer Innenmodellierung. Körperliches Relief wird fast gar nicht erstrebt; nur selten findet man den Versuch, mit Schraffen zu schattieren. Schwarz ist nur sparsam

an wenigen Stellen verwendet. Möglich, daß auch hier ursprünglich eine dünne Wachsschicht zu besserer Haltbarkeit aufgetragen wurde, wie dies bei den interessanten Malereien von Burgfelden auf der Schwäbischen Alb (aus dem 11. Jahrhundert) durch P. Weber eingehend beobachtet und beschrieben worden ist[2]).

II.

Der Inhalt der dargestellten Szenen, die ja, wie sich aus dem Obigen ergibt, nur mehr Reste eines ursprünglich viel ausgedehnteren Zyklus sind, dem das Geschick nicht so gnädig war wie dem ihm in jeder Beziehung, zeitlich wie örtlich benachbarten von Runkelstein, gehört verschiedenen Gedankenkreisen an, die aber unter sich einheitlich verknüpft waren, wenn wir diesen Zusammenhang, schon um der fragmentarischen Erhaltung willen, auch nur mehr vermuten können. Wir finden hier Stoffe aus der heiligen Geschichte und aus der höfischen Erzählungsliteratur, ritterliche Genreszenen, Allegorien, Fabeln und Schwänke einträchtiglich nebeneinander.

An der Südwand des großen Palas ist, wie gesagt, der Beginn der Genesis geschildert. Ursprünglich waren hier fünf, durch Ornamentstreifen geschiedene Szenen zu erblicken. Die beiden ersten Bilder konnte Clemen 1889 noch beschreiben, 1907 waren sie bereits nicht mehr vorhanden. Sie stellten die Erschaffung der Welt und die Schöpfung Adams dar; wir können hier nur mehr auf Clemens Worte zurückgreifen: „Gott Vater, von gekräuselten Wolken umgeben, links oben schwebend, erschafft durch seinen Machtspruch Mond und Sonne, unter sich die Erde mit hohen Felsenriffen, Bäumen und Tieren." Ein Spruchband wies die Bibelworte: In principio creavit coelum et terram. Auf der zweiten Szene, der Schöpfung Adams, war damals die Figur des ersten Menschen schon fast ganz verloschen, erhalten war nur mehr Gottvater, als würdiger Greis dargestellt. Die dritte Szene, mit der Einschärfung des Apfelverbots, konnte nur mehr zur Hälfte abgelöst und ins Ferdinandeum verbracht werden. Die Figur des Schöpfers, die links vom Baume der Erkenntnis, über dem noch der Cartello: [ar] bor vite erscheint, zu schauen war, ist heute nicht mehr vorhanden. Nur die beiden Figuren der ersten Eltern, die mit gefalteten Händen vor ihrem Schöpfer stehen, sind noch erhalten, typische mittelalterliche Akte, namentlich in der „kalligraphischen" Angabe der anatomischen Struktur. Der Versuch, den vollen Frauenkörper der Eva, das hochbeinige Gewächs des Adam, beide mit stark eingeschnürter Taille, wiederzugeben, entspricht ebenso einem ganz bestimmten Ethos des ausgehenden Mittelalters, als die Bildung der Köpfe und die Art, wie diese, stark

vorgeneigt, fast ohne Halsansatz auf den Schultern sitzen. Die Pudenda sind hier wie im folgenden von einer keuschen Hand ausgelöscht worden. Auch die Andeutung des Terrains mit den typischen pilzförmigen Bäumchen ist typisch und entspricht einer langen und zählebigen Tradition. (Tafel I.)

Ein Ornamentstreifen mit einem Rosettenbande, das einigermaßen an die typische Marketerie der Beintruhen aus dem Exportatelier der venezianischen Embriachi erinnert, trennt diese Szene von der folgenden, die in einem Bildfelde links die Verführung Evas durch die Schlange und den Apfelbiß Adams zeigt (auf dem Spruchbande sind noch die Worte comederunt sichtbar); rechts die Vertreibung der ersten Eltern, die der übermenschlich groß gebildete Hüterengel mit dem Flammenschwerte durch die gotische Paradiesespforte scheucht; darüber die Hand Gottes, aus weitem Ärmel hervorkommend, mit dem Spruchband, auf dem nur mehr das Wort Adam lesbar ist. Es sind fast reine Konturzeichnungen in gelb und rotbraunen Umrissen, nur Einzelheiten, wie der (gelbe) Baum, der Ärmel Gottvaters, sind körperlich in Farbe modelliert.

Die letzte Szene zeigt die mühselige Arbeit der ersten Menschen auf Erden. Links sitzt Eva, im obern Teil fast ganz zerstört, in langem Gewande, wieder in typisch spätgotischer Haltung auf einer Art Podium, dessen Hintergrund eine Architektur bildet, neben sich den monumental gebildeten Spinnrocken mit gotischem Knauf; ein Knäbchen, dem sie ein Stück Brot zu reichen scheint, strebt an ihr hinauf. War für den mittelalterlichen Menschen die Bühne, auf der die Szene agiert wird, mit ausreichender Deutlichkeit als das Haus gekennzeichnet, so spielt die unmittelbar damit verbundene auf freiem Felde, genugsam versinnbildlicht durch Bäume und die lächerlich klein gebildeten Tiere des Vordergrundes. Adam, in bäuerischer Kleidung, mit Mütze, gegürtetem Leibrock und Strümpfen, müht sich am Pfluge.

Wir fragen uns heute, was diese Darstellungen mitten unter den Bildern höfischen Lebens und höfischer Sitte zu bedeuten haben; tatsächlich befinden sie sich ja unmittelbar über der Szene des Rosenpflückens, an einem Orte, der uns wenig passend erscheinen will. Die Frage kann ihre Beantwortung nur aus der Geistesverfassung der mittelalterlichen Menschen heraus finden. Für diese ist das ganze reale Leben, auch in seinen niedersten und anstößigsten Formen, Symbol, und hat Beziehung auf ein Überweltliches, auf die göttliche Offenbarung. Die Geschichte der Gesta Romanorum und des alten Ovidius, die gänzlich in moralische Allegorie aufgelöst werden, die mittelalterliche Naturgeschichte, die ebensowohl auf das Minnewesen (der Bestiaire d'amour des Richard von Fournival), als

auf die Heilslehre (Defensorium b. Mariae virginis des Franz von Retz) umgedeutet wird, sagen hier alles. Freidanks „Bescheidenheit" spricht diese Anschauung in beredter Kürze aus:

Die Erde trägt nicht Stamm noch Art
Denen tiefrer Sinn nicht eigen ward,
Und kein Geschöpf ist davon frei
zu weisen ein andres, als es sei.

Die uns in dieser Umgebung so seltsam berührenden biblischen Bilder im Palas von Lichtenberg sind nichts anderes als das Exordium zu dem bunten Bilderbuche höfischen Lebens, das vor uns aufgeschlagen wird. Alle menschliche Tätigkeit, alle Kunst, alles Wissen führen auf die Tage zurück, da Adam grub und Eva spann; der Sündenfall der ersten Eltern gab den Anstoß für den aus dem Paradies ausgestoßenen Menschen, sein mühseliges Erdendasein erträglich und gotteswürdig zu gestalten. Die gewaltige Konstruktion der mittelalterlichen Scholastik hatte diese Anschauung mit eherner Schrift in die Gemüter gegraben; der Spiegel der Wissenschaft des Vincentius von Beauvais hat als Gegenstand die Erlösung des gefallenen Menschen von der Schuld durch eigene Geistesarbeit, die sie wieder an die Pforte der verlorenen Seligkeit zurückführen soll (Vincent. Bellovac. Prolog. general. c. 17. fundamentum secundae partis — d. i. des „speculum doctrinale" — est hominis lapsi reparatio). Und nicht anders beginnen die mittelalterlichen Kunsttraktate von Theophilus-Rogkerus an bis zu Cennino Cennini andächtig ihren Lehrgang mit dem Sündenfall und der Arbeit der ersten Menschen. Von der Arche Noäh exordiert man gerne noch im siebzehnten Jahrhundert.

Wie mit einem frommen Stoßgebet treten wir also in das bunte Weltleben hinein, das der Beistand der Himmlischen wirksam begleiten soll. Und die Fürbitterinnen fehlen auch nicht; von einer Fensterlaibung konnten noch Gestalten zweier jungfräulichen Märtyrerinnen abgenommen werden, die einer besonderen Devotion des Bestellers ihren Platz verdanken mögen; es liegt nahe, daß sie nicht die einzigen gewesen sein werden, und daß einst wohl auch Ritter Sankt Jörg, der Patronus equitum, hier seine Stelle gefunden hat. Es sind zwei Figuren von stark ausgeprägtem Stilcharakter, die uns erinnern, wie nahe wir hier dem Süden sind; die eine trägt den Kelch mit der Hostie und ist durch die Aufschrift als St. Barbara gekennzeichnet; die halbverlöschte Inschrift der anderen, deren Attribut zerstört zu sein scheint, gibt sie als St. Agatha zu erkennen, eine Heilige, der in unsern Alpenländern besondere Verehrung gezollt wird. Wie in der Szene

der Vertreibung aus dem Paradiese stoßen wir auch hier auf ein uns naiv anmutendes Detail der mittelalterlichen Darstellung; das scheinbare Sich-auf-die-Füße-Treten der Figuren, als eine primitive Formel des Hintereinanders und der Überschneidung in dieser Deutlichkeit und Vollständigkeit konsequent erstrebenden Ausdrucksweise, die durchaus vom Erinnerungsbild abhängig ist. (Tafel II.)

Eine zweite Gruppe von Bildern sind Darstellungen, die schon von älteren Beschreibern auf höfische Erzählungsstoffe gedeutet worden sind, ohne daß jedoch Belege dafür vorgebracht worden wären. Es sind das die beiden Szenen, die sich, wie schon erwähnt durch dreizeilige Inschriften erläutert, an den untern Streifen der Nordwand im großen Palas finden. Ursprünglich waren jedoch drei Szenen erhalten, die Zingerle im Jahre 1859 noch gesehen und beschrieben hat.

Die eine davon stellt einen Zweikampf absonderlicher Art vor. Ein riesenhafter Ritter, in der charakteristischen Moderüstung des ausgehenden Trecento, mit „Hundsgugel", „Haubert" mit Panzerringen, tief gegürtetem Wehrgehenk, mit Arm- und Beinschienen und großen Stulphandschuhen trägt das bloße Schwert geschultert in der Rechten und drückt mit der Linken wuchtig den Kopf eines ganz ähnlich gerüsteten, nur bedeutend kleiner gebildeten Ritters nieder, der mit dem Schild, darauf ein steigender Leopard sichtbar wird, sich deckt und mit dem Schwert zum Hiebe ausholt; um seinen Leib ist ein Gürtlein geschlungen. Hinter seinem Gegner erscheinen als Assistenz drei offenbar zu dienenden Rollen bestimmte Begleiter (von dem Dritten werden nur Helm und Lanzenspitze sichtbar). Sie sind schon äußerlich anders charakterisiert, tragen ihre Speere geschultert; die charakteristische spitz zulaufende „Beckenhaube" mit der Helmbrünne läßt die schnurrbärtigen Gesichter frei; der Vorderste trägt einen violett angelegten Waffenrock. (Tafel III.)

Die Szene spielt in einer Landschaft mit Bäumen; der Umstand, daß diese stilisierte Rosen tragen, sowie die auffallende Bildung des einen Ritters und die Art des Kampfes lassen kaum einen Zweifel daran aufkommen, daß hier nicht (wie Zingerle meinte), eine Darstellung des Hildebrandliedes vorliegt, sondern die Überwindung des tirolischen Zwergkönigs Laurin in seinem Rosengarten durch den starken Helden Dietrich von Bern. Es ist die anmutige, von einem tirolischen Dichter um 1200 kunstmäßig im Spielmannston behandelte Bergsage, aus der uralte Überlieferungen uns entgegenklingen, wie aus unterirdischen Höhlen einer fernen Vergangenheit, und in der sich wohl letzten Endes der Kampf zwischen der seßhaften keltisch-romanischen Urbevölkerung und den germanischen Eroberern widerspiegelt, denn die Form des Namens Laurin ist romanisch, der Stamm

aber anscheinend keltisch (wie in Lauriacum). Wir haben hier die Szene des Gedichts vor uns, wie Dietrich von Bern, gefolgt von Dietleib von Steier, Witege, Wielands Sohn, dem „wüetunden" Wolfhart und dem treuen Waffenmeister Hildebrand in den wunderbaren Rosengarten des Zwergkönigs (der später in der Meraner Gegend bei der uralten Burg Tirol oder am Schlern bei Bozen gesucht wurde) voll ritterlichen Abenteuermutes einbricht, obwohl dessen Betreten von schwerer Verstümmelung bedroht ist. Der Herrscher des unterirdischen Zwergenreiches eilt zornentbrannt hinzu; er ist keineswegs in abschreckender Mißgestalt, sondern in leuchtender Elfenschöne geschildert, so daß Witege zu dem Berner sagt:

(Laurin, V. 238.) daz mac wol ein engel sîn,
Sente Michahêl der wîse
und rîtet ûz dem paradîse[3])

Er führt im Schilde den steigenden Leoparden:

Dar an von golde ein lêbart
sam er ouch wolte an die vart
alsô stuont er sam er lebete
und nâch anderm wilde strebete.

Laurin fällt den ungestümen Witege, da muß Dietrich, der sich trotz der Schimpfreden des „Gezwerges" in seiner charakteristisch zögernden Art lang besonnen hat, in den Streit eingreifen. Auf den Rat Hildebrands kämpft er zu Fuße:

V. 441. ich râte dir, ritter küene
erbeize nider ûf die grüene,
ze fuoze soltu ez bestân
niht baz ich dir gerâten kan.

Laurins wundersame Brünne ist gegen jeden Schwerteshieb gefeit, er trägt außerdem ein „gürtelein", das Zwölfmännerkraft verleiht. Darum soll ihn Dietrich mit einem Schlag auf den Kopf betäuben und ihm das Gürtlein entwinden. Und so geschieht es:

V. 477. er sluoc den kleinen Laurîn
mit dem knopfe ûf den helm sîn
daz ez alsô lûte erklanc
einer halben mîle lanc
von des helmes dône
und der guldinen krône.

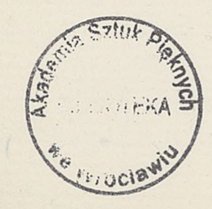
Aber Laurin setzt sein Tarnkäppchen auf, das ihn unsichtbar macht, und Dietrich

gerät in harte Not vor den wütenden Hieben des verschwundenen Gegners, bis er endlich im Ringen das Gürtlein zerbricht und Laurin überwindet.

Das Bild folgt also, wie man sieht, ziemlich genau der Schilderung des anonymen Dichters. Die zweite Szene zeigt die Fortsetzung der Handlung. (Tafel IV.)

Die Helden sind von ihren Pferden, die rechts und links sichtbar werden, abgesessen und tummeln sich auf dem Wiesenplan, der wie in der vorhergehenden Szene durch flüchtig angedeutete Erdschollen charakterisiert ist, zwischen Bäumen; über den Pferden zur Linken wird noch ein Stück eines bartlosen Ritters mit Beckenhaube sichtbar, der sich aber nach links und von der eigentlichen Handlung abwendet. Es ist wohl ein Fragment der von Zingerle noch vollständig gesehenen Mittelszene. Sie hat den dürftigen Angaben nach, die uns gedruckt vorliegen, möglicherweise den Moment enthalten, wo Dietleib den besiegten Zwergenkönig auf den Sattel nimmt und davonreitet, um ihn vor der blinden Wut Dietrichs zu erretten (Laurin, V. 625). Der Ritter in der Hundsgugel, der in Tracht und Bewaffnung dem Dietrich des vorhergehenden Bildes gleicht, rennt mit Schild und erhobenem Schwert gegen einen Gegner jenseits des Baumes an, wird aber von zweien Genossen, die seine Hände erfaßt haben, zurückgehalten. Sein Widerpart, in ähnlicher Waffenzier wie er, schwingt gleichfalls das Schwert, wird aber ebenso von zwei Mannen im Beckenhelm, deren einer ihn um den Leib faßt und nach der Schwertscheide zu greifen scheint, zurückgehalten; ihre Waffentracht zeigt besonders schön den Typus des ausgehenden Mittelalters mit dem in die Taille geschnittenen Lentner, dem tiefsitzenden Gürtel, den Arm- und Beinröhren und den daran befestigten Kniebuckeln und Schwebescheiben. Hinter dem rechten Ritter, dessen Waffenrock gelb angegeben ist, erscheint der Vorderteil des gezäumten Rosses.

Der Sachlage nach haben wir hier die Szene zu erkennen, wie Laurin nach seiner Überwindung durch Dietrich Dietleib von Steier um Hilfe anruft und dieser sich für ihn verwendet. Aber Dietrich, dessen ungestümer Reckenzorn erwacht ist, daß ihm „Feuer aus dem Munde springt“, will Laurin nicht schonen und ihm den Garaus machen. Da reitet Dietleib gegen ihn an und entführt den Zwergenkönig, den er im Tann verbirgt (Inhalt der Mittelszene?, s. o.). Dietrich sprengt ihm wütend nach, sie kämpfen grimmig, zuerst zu Roß, bis ihre Speere brechen, dann zu Fuß. Dietleib gerät in so große Not, daß die Mannen, denen dieser Kampf der Fürsten ein Herzeleid ist, eingreifen. Witege und Wolfhart überwältigen Dietleib, während der alte Hildebrant seinen Herrn zur Vernunft bringt:



V. 693. Witege unde Wolfhart
huoben sich beide an die vart:
daz wâren zwêne starke man.
sie liefen Dietleiben an:
und werte sich der junge
unz si in underdrungen.
dâ bî si niht enliezen
daz swert si im în stiezen.
Hildebrant der wîse man
nam sînen herrn hin dan.
er en wolde in niht erlâzen
er muost sîn swert in stôzen.

So wird endlich Friede geschlossen.

Die Darstellung folgt dem Gedichte hier im allgemeinen getreulich; nur zeigt sich auf Dietrichs Seite ein Plus über die literarische Schilderung. Es sind auch auf seiner Seite zwei Mannen, die ihn zurückhalten, in deutlichem Parallelismus zu dem Gegenpart, um das Gleichgewicht herzustellen. Diese Freiheit der bildenden Kunst, mit ihrem Stoffe zu schalten, ihn aus ihren eigentümlichen Mitteln heraus zurechtlegend, läßt sich auch sonst in mittelalterlichen Darstellungen beobachten.

Wie schon erwähnt, tragen beide Szenen ausführliche dreizeilige Inschriften, die uns den Gegenstand einwandfrei belegen würden, wenn sie, was leider nicht mehr der Fall ist, noch zu entziffern wären. An zwei Stellen ist aber deutlich „der perner" zu lesen (auf beiden Bildern in der ersten Zeile zu äußerst rechts). Das beweist also, daß wir es wirklich mit einem Stoffe aus dem Dietrich-Zyklus zu tun haben; außerdem wird ein Schloßturm der Burg Lichtenberg 1431 urkundlich als „Hilprantsturm" aufgeführt[4]). Endlich hat Zingerle im Jahre 1859 noch die Worte: „Hildebrant sprach" zu entziffern gemeint.

Eine dritte Gruppe von Darstellungen umfaßt so ziemlich alles, was man als Inhalt höfischen Lebens bezeichnen kann: Waffenspiel, Jagd, Minne und Frühlingslust.

Eines der noch vorhandenen Wandbilder zeigt ein Lanzenstechen. Drei Ritter in voller Turnierrüstung sind noch erhalten, der zur Linken schwingt die Stechstange mit dem dreizinkigen „Krönlein", die beiden anderen haben die Lanzen eingelegt. Die Rüstungen von Mann und Roß sind mit aller Gewissenhaftigkeit und Freude am Detail wiedergegeben. Der charakteristische Kampfhelm, die Hundsgugel, ist vom Zimier und der wallenden Helmdecke überhöht, die

Linke hält die kleine, mit dem Wappen geschmückte Stechtartsche. Der Reiter sitzt oder steht vielmehr in charakteristischer Weise mit gestreckten Beinen im Sattel, „im hohen Zeug", mit erhöhtem Sitzblatt, wie es namentlich seit dem Aufkommen der Kolbenturniere üblich wurde. Der Vordersteg des Sattels reicht als Beinschutz tief hinab; die reichgezäumten Streitrosse sind mit abgeblendeten (d. h. die Augen deckenden) Roßstirnen und Brustschildern („Fürbugen") bewehrt. Charakteristisch ist namentlich die Erscheinung des unvollständig erhaltenen Ritters links in seiner geschachten Waffentracht. (Tafel V.)

Eine andere, erst am Schlusse des Mittelalters aufkommende Kampfweise wird uns auf einem zweiten Bilde vorgeführt. Es ist das sogenannte „Kolbenturnier". Die ursprüngliche plumpe Bauernwaffe, die in den verschiedensten Varianten von den Volksheeren des späten Mittelalters geführt wird, ist allmählich zu einer ritterbürtigen Waffe geworden, so daß sie noch bis in den Schluß des 18. Jahrhunderts als Offiziersabzeichen galt, und hat seit ihrer Einführung in das Turnierwesen eine besondere Technik desselben hervorgerufen. Die Art des Tjostierens ist hier eine andere. Die Stechschilde fehlen, die Pferde haben Schabracken und entbehren der schweren Bewaffnung, namentlich der Roßstirnen, die Ritter tragen Waffenröcke mit weiten Ärmeln. Der charakteristische Sattel mit dem langen Vordersteg ist hier noch detaillierter angegeben, da er für diese Art des Kampfes besonders wichtig ist. Das dritte Pferd von links ist violett, das Pferd in der Mitte grünlich gefärbt; absonderliche Farben sind übrigens auch in den Pferdeschilderungen der höfischen Literatur sehr beliebt. Hinter den Rittern zur Rechten erscheinen ihre Knappen in einfachen Wämsern und Mützen, ihre auffallend kleinere Bildung ist nicht etwa ein Versuch, die Raumtiefe wiederzugeben, sondern eine typische Formel der Konvention, ebenso wie die vulgäre Bildung ihrer Gesichter. Die Pudelphysiognomie des einen ist besonders charakteristisch. Hier waltet noch die ganze Euphorie des echten alten Rittertums, die noch so lange in der nordländischen Kunst des 15. Jahrhunderts nachklingt: der Adel kommt nicht nur seelisch, sondern auch im Leiblichen zur Erscheinung, als Kalokagathie des Mittelalters. Eine behandschuhte Hand, ein Kränzlein haltend, erscheint am rechten, stark zerstörten Bildende; es ist der Siegespreis, der hier winkt, wie auf der schönen Darstellung des Herzogs Heinrich von Breslau in der Manesseschen Liederhandschrift.

Ein charakteristisches Motiv bietet der Ornamentstreifen, der die Szene einfaßt: eine Bandrolle, die sich um einen Stab schlingt; es lebt in der Kunst des 15. Jahrhunderts noch lange fort. (Tafel VI.)

An die oben geschilderte Szene schließt sich in unmittelbarer Nachbarschaft die Darstellung einer Jagd an. Das Bild ist recht tapetenmäßig in zwei Streifen übereinander disponiert, oben links erscheint eine Gruppe von Damen zu Pferde, die Falken auf der Hand, in der Mitte ein junger Mann in Barett und weitärmligem Wams, der vom Pferde herab mit dem Schweinschwert einen Eber erlegt, rechts ein ganz ähnlich gekleideter, der mit einer Armbrust auf den flüchtenden, schon von Pfeilen getroffenen und von der Meute verfolgten Hirsch zielt. Darunter links eine Gruppe von Jagdgehilfen mit Spießen, deren einer einen Hund an der Koppel hält, während ein zweiter ins Hifthorn stößt. Der übrige Teil des Bildes ist von einer anderen Jagdszene eingenommen. Ein gespornter Jäger, hinter dem noch das Vorderteil des Rosses, von dem er abgesessen ist, sichtbar wird, erlegt mit dem Speer unter Assistenz eines Knappen und eines Buben ein Tier, das vom Hunde gestellt wurde; seine zoologische Bestimmung ist nicht gerade leicht, denn der Maler ist hier besonders unbekümmert um das lebende Modell zu Werk gegangen; vielleicht daß ein Bär gemeint ist, der damals in unseren Alpen noch keine Seltenheit war. Eine mächtige Rüde mit breitem Halsband verbeißt sich von rückwärts in die Beute. (Tafel VII.)

Eine zweite Jagddarstellung befindet sich unter den Malereien, die, wie schon erwähnt, nicht mehr abgelöst werden konnten. Es ist wieder eine Sauhatz; ein Ritter gibt vom Pferd herab dem von der Meute gestellten Wildschwein mit dem Schwerte den Fang; die Jagdgesellschaft, Herren und Damen hoch zu Roß, assistiert, während in der Ecke rechts oben ein Fanfarenbläser des Halali anstimmt. Merkwürdig ist, wie sich die Szene nach oben in die Laibungen der Fensterbogen fortgesetzt hat. (Tafel XI.)

Stellten Turnier und Jagd die männlich-epische Seite höfischen Lebens dar, so führen andere Darstellungen in die lyrische Stimmung friedsamen, von Frauengunst und weiblicher Anmut erhellten Spieles; Kampf und Minne sind ja die beiden Pole ritterlichen Lebens. Eine friesartig langgestreckte Szene zeigt den Ringeltanz; erhalten sind noch vier Herren und drei Damen, die sich an der Hand führen; darüber, durch einen Ornamentstreifen mit dem uns schon geläufigen Bandrollenmotiv, eine Galerie, aus der die (allerdings stark zerstörten) Brustbilder von Zuschauern in den Tanzsaal hinabblicken. Der Maler hat sich bemüht, die wunderlichen Modekostüme seiner Zeit so mannigfaltig und detailliert wie möglich wiederzugeben, die seltsamen, mit allerhand Anhängseln, Schleifen, auch Schellen (bei der Figur am äußersten Bildrand rechts) gezierten Röcke und Schauben der Männer, die Schnabelschuhe, die weiten

wallenden Gewänder der Damen mit ihrem charakteristischen, die Brust stark entblößenden Ausschnitt und ihrem Dessin; besonders auffallend sind die breiten Streifen, die den massigen Eindruck der in diesem Zeitraum beliebten schwerwallenden Gewänder noch verstärken. Sogar solches Detail wie der mit einer gekrönten Devise bestickte Strumpf des zweiten Tanzjunkers von links sind mit sichtlicher Liebe wiedergegeben. (Tafel VIII.)

Eine zweite Szene zeigt einen Kavalier mit gescheiteltem Haar, kurzgestutztem Vollbart, in der modischen, unten mit einer Borte besetzten Schaube, mit den breiten Stulpenmanschetten, alles Dinge, die für das Ende des 14. Jahrhunderts so charakteristisch sind, auf Rasen sitzend; die gelb angelegten Haare sind rot überzeichnet. Ein anscheinend geringfügiges Detail, die lässige Art des Sitzens mit gestreckten Beinen, ist ebenfalls sehr charakteristisch für diese Periode, und hält sich noch weit in das 15. Jahrhundert hinein. Der junge Mann hält einen Flechtkorb mit Rosen vor sich und reicht daraus mit höfischer Gebärde eine Blume der vor ihm sitzenden reichbekleideten und mit Rosen bekränzten Edeldame hin. Ein gleichfalls rosenbekränztes Mädchen, dessen Gewand jedoch die Unterarme frei läßt, pflückt zur Linken Rosen in einen Henkelkorb. Blühende Rosensträucher, in der Weise stilisiert, wie wir sie schon früher gesehen haben, bilden den Hintergrund. (Tafel IX.)

Die Szene ist von den älteren Beschreibern einstimmig auf König Laurins Rosengarten bezogen worden; ich glaube jedoch, daß ein greifbarer Grund zu dieser Annahme nicht vorliegt, und daß wir es einfach mit einem Existenzbild des höfischen Genres, Minnelust des Frühsommers, zu tun haben.

An letzter Stelle haben wir noch ein paar Darstellungen lehr- und schwankhafter Art zu erörtern.

Vor allem eine Doppelszene. Links wird ein in der naiven komplettierenden Perspektive des Mittelalters dargestelltes Gerüst mit einem Rade (wie ein Steuerrad mit Handgriffen versehen) sichtbar, dessen Kurbeln zur Rechten von einem Jüngling in der uns schon sattsam bekannten Modetracht, zur Linken von einer nur mehr in Resten (Hand rechts oben, Unterkleid und Schnabelschuh unten) vorhandenen weiblichen Figur, die zur Zeit von Clemens Beschreibung noch vollständiger erhalten war, gedreht werden. Sie reichen den beiden oben und links auf dem Rade sitzenden gekrönten Figuren Spruchbänder, die sich nach Analogie der gleich zu nennenden Worte als regno und regnabo entziffern lassen. Ein Figürchen, des Königsmantels schon beraubt, fällt mit wirrem Haar rechts über das Rad herab, es hält das Spruchband: regnavi. Ein viertes, mit vielfach zer-

rissenem Wams hängt ganz unten in den Speichen des Rades und spricht: sum sine regno.

An diese Darstellung schließt sich im gleichen Bildfelde unmittelbar eine zweite: auf einem Thronstuhl ohne Lehne sitzt eine gekrönte Frau, die Bogen und Pfeil in Händen hält; vor ihr stehen zwei Mädchen (das vordere mit einem Schapel), die auf sechschörigen Lauten mit dem charakteristischen senkrecht abstehenden Kragen mit Hilfe eines Federkielplektrums spielen, worauf die Haltung der Finger ganz deutlich hinweist. Dieses Detail ist für die gewissenhafte Wiedergabe des Tatsächlichen durch den Maler bezeichnend, denn es ist die ältere, später obsolet gewordene Technik des Instruments, die der alte Wiener Lautenmeister Hans Judenkuning zu Beginn des 16. Jahrhunderts schon als außer Gebrauch gekommen beschreibt.[5]) Auch die „Saitenfessel", der flache, auf der Decke des Instruments sitzende Steg, ist sorgsam angegeben. (Tafel X.)

Über die Deutung der ersten Szene kann ein Zweifel nicht bestehen; es ist die althergebrachte, schon im frühen Mittelalter auftauchende und an antike Vorstellungen — wie sie z. B. die vielgelesene Consolatio philosophiae des Boethius übermittelte — anknüpfende Allegorie des „Glücksrades" der Fortuna, die hier in der fast ganz zerstörten Frauenfigur links zu suchen sein wird. Weit schwieriger ist die Deutung ihres Partners, des auf der anderen Seite die Kurbel drehenden Jünglings; sie ist meines Wissens bisher nicht belegt, so zahlreich auch die Darstellungen des Glücksrades in der bildenden Kunst, die Erwähnungen in der Literatur des Mittelalters (selbst im byzantinischen Malerbuch vom Berge Athos auftretend) auch sind. Nur in einer späten Quelle, in Sebastian Brants Narrenschiff erscheint es einmal in Verbindung mit der antiken Mythenfigur des Ixion gebracht[6]).

Nun steht aber möglicherweise die Darstellung der rechten Bildhälfte damit in Beziehung. Gemeint ist hier offenbar die Hofhaltung der Frau Minne, deren charakteristische Attribute, Krone und Waffen, die mittelalterliche Kunst in ihrer eigentümlichen Sinnesart gelegentlich auch auf die christliche Caritas überträgt. Ob ein Zusammenhang zwischen den beiden Szenen besteht, und eine große Minneallegorie gemeint ist, kann ich aus Mangel an Belegen nur als möglich hinstellen, aber keineswegs nachweisen; die Sache bedarf noch der Aufklärung. Wie das Mittelalter zuweilen sehr ferneliegende Stoffe der Minnesymbolik dienstbar gemacht hat, beweist der schon einmal erwähnte „Bestiaire d'amour" des Richard von Fournival, dessen Einfluß ich auf dem

merkwürdigen Sattel König Wenzels von Böhmen in Wien aufgezeigt zu haben glaube.[7]).

Unterhalb der nicht abgelösten Szene mit der Sauhatz befindet sich noch auf Schloß Lichtenberg die Darstellung einer Tierfabel: ein Geschöpf, das seiner Kopfbildung nach am ehesten als Bär anzusprechen ist, redet, auf einen Krückstock gestützt, zu einer vor ihm stehenden Gänseschar. Ein langes, mehrfach gewundenes Spruchband, dessen Schrift völlig verlöscht scheint, erläuterte wohl einst die Darstellung, die eine mir nicht bekannte Variante der bekannten Fabel der Fuchspredigt sein mag. (Tafel XI.)

Außerdem war in Lichtenberg die heute nicht mehr vorhandene, aber noch von Clemen beschriebene Darstellung einer anderen bekannten Tierfabel vorhanden, der von Fuchs und Storch, die sich gegenseitig bewirten. Sie erscheint auch in Boners Fabelsammlung von 1349: der Edelstein.

Einer seit dem 14. Jahrhundert immer mehr gepflegten Gattung, der Schwankliteratur, scheint endlich das letzte Bild des Lichtenberger Zyklus, das wir noch zu besprechen haben, anzugehören. Es ist seltsam genug und stellt uns in seiner derben Naivetät vor eine recht harte Probe, derart, daß wir um Entschuldigung bitten müssen, wenn wir trotz einiger Abhärtung durch neueste Literatur, das Bild nur in usum Delphini emendiert zu bringen wagen. Es ist eine nur mehr in der obern Hälfte erhaltene Darstellung. In den Ästen eines Baumes, der außer Rosen noch eine gar wundersame Art von Früchten, nämlich Phalli in allen Größen, trägt, steht eine Frau, die ihn aus Leibeskräften schüttelt. Zu Füßen des Baumes erscheinen drei Frauen, von denen nur mehr die Köpfe und Büsten erhalten sind; eine junge mit wallendem Haar in der Mitte, eine alte mit runzeliger Stirn und Kopftuch, die sich zur Erde zu beugen scheint, und ein kleiner gebildetes Mädchen, das zu dem Wunderbaum aufblickt und vielleicht die Schürze aufgehalten haben mag. Der Sinn des derben Schwankes bedarf ja glücklicherweise keiner Erläuterung, er klingt an die schon von der römischen Antike beliebte laszive Fassung des alten Erotenscherzes: Wer kauft Vögel? an, die bekanntlich auch moderne Künstler (Kaulbach) zum Übermut gereizt hat. Die Quelle des Lichtenberger Schwanks vermag ich nicht anzugeben; es ist übrigens gar nicht ausgeschlossen — ein Vorbehalt, den wir dem Mittelalter gegenüber immer wieder zu machen gezwungen sind — daß hinter dem Ganzen noch ein tieferer Sinn zu suchen wäre: die „Moral" zu einem uns sehr immoralisch anmutenden Sujet. (Tafel XII.)[8])

III.

Was die Frage der Datierung der Lichtenberger Wandmalereien anlangt, so haben wir zunächst einen ziemlich sicheren Anhalt in den äußerlichen Merkmalen der Tracht und Bewaffnung. Die Modetracht vom letzten Drittel des 14. Jahrhunderts und vom Beginne des 15. ist, zumal im Norden, so typisch ausgeprägt und an wunderlichen Besonderheiten (man erinnere sich des Schellenkleides im Ringeltanz) so reich, daß sie sich nicht leicht mit einer älteren oder jüngeren Periode verwechseln läßt. Noch genauere Ansätze dürfte die gewissenhaft wiedergegebene Waffentracht erlauben. Die seltsame, an Hundeschnauzen erinnernde und daher Hundsgugel genannte Form des Turnierhelms verschwindet freilich erst gegen 1430, aber die charakteristisch konischen Beckenhauben mit den Helmbrünnen, die in die Taille geschnittenen Hauberte reichen nicht weit über 1400 hinaus. Die Kniebuckel der Beinröhren sollen um 1390 aufkommen, die Schwebescheiben an den Ellenbogen nicht viel später, die Roßstirnen nicht vor 1367 nachzuweisen sein. Auch das Aufkommen des Kolbenturniers gehört in diese Zeit[9]). Demnach erscheint die Datierung in die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert, etwa 1390—1400 annehmbar.

Diese Ansetzung wird von den Ergebnissen des stilistischen Befundes durchaus bestätigt; die Wandmalereien von Lichtenberg geben sich als ein Denkmal jener mitteleuropäischen Κοινή aus der Zeit des vorletzten Luxemburgers, Wenzels von Böhmen zu erkennen, die als letzte Phase des rein mittelalterlichen Stiles die Merkmale der Auflösung an sich trägt, absterbende ältere Reste und Keime neuer Auffassung, namentlich was Ethos der Figuren und Raumgefühl anlangt, nebeneinander zeigt, aber nicht unorganisch, sondern getragen von einem festen und eigentümlichen Formwillen. Verglichen mit den hier in Betracht kommenden Teilen des Runkelsteiner Zyklus scheinen die Lichtenberger Bilder allerdings einigermaßen altertümlicher; was aber in einer gewissen Zurückgebliebenheit des etwas geringern Malers seinen Grund haben mag. Man wird also (mit der in solchen Fällen gebotenen Latitüde) im wesentlichen zu demselben Zeitansatz kommen, den die äußeren Merkmale fordern.

Der Maler, der hier gearbeitet hat, ist freilich ein ziemlich grobschlächtiger Gesell von nur leidlicher Handwerksgeschicklichkeit gewesen; die Bilder weisen in den Details eine ziemlich einheitliche Formensprache auf, wie besonders die durchgängige, typische Bildung der Köpfe beweist. Einen Gehilfen oder einen Malerknaben mag er ja mit sich geführt haben; aber eine Scheidung von „Händen" zu versuchen, ist fast untunlich und im Grunde überflüssig. Einzelne

Bilder, wie namentlich die biblischen Szenen und die zwei weiblichen Heiligen, scheinen ja zunächst aus dem Ganzen etwas herauszufallen. Das wird sich durch die Benützung verschiedener Vorlagen ohne Zwang erklären lassen. Denn wir haben uns wohl einen jener wandernden Malermeister — wie den Pfaffen Amîs in der gleichnamigen Schwankdichtung — zu denken, der mit seinem wohlversehenen Vorlagenbüchlein in bequem transportablem Format ausgerüstet den Edelsitzen seine Kunst anbot, und an Nachfrage hat es, den erhaltenen Resten nach zu schließen, namentlich im Lande Tirol zu jener Zeit wahrlich nicht gefehlt. Ein hübsches Beispiel eines solchen Vademekums eines fahrenden Malers habe ich vor Jahren aus den Schätzen der einstigen Ambraser Sammlung veröffentlichen können[10]).

Die Herkunft des Malers kann keinem Zweifel unterworfen sein; er ist ein Einheimischer und läßt sich, wie Weingartner nachdrücklich dargelegt hat, dem Meraner Kreis der alttirolischen Malerei durchaus anschließen. In der flüchtigen und handwerksmäßigen Ausführung treten die Stileigentümlichkeiten allerdings schwächer hervor als in den sorgfältigeren (wohl auch besser bezahlten) Werken der kirchlichen Kunst; aber Details wie die Architekturen auf den Genesisbildern oder namentlich die Typen der heiligen Jungfrauen lassen wie dort die Nähe und den Einfluß Italiens erkennen. Namentlich die Haltung der beiden zuletzt genannten Idealfiguren, der Gesichtstypus der heiligen Agatha mit seiner charakteristischen Formenbildung zeigen deutlich das Herüberwirken der Spätgiotteske oberitalienischen Gepräges. Im übrigen ist diese Kunst durch und durch deutsch, ihrem Stoff sowie ihrem Stil nach, und gerade ein Blick auf die von Betty Kurth vortrefflich publizierten Fresken des Adlerturms in Trient mit ihrem merklichen deutschen Einschlag zeigt die Trennungslinie, die zwischen dem deutschen und dem romanischen Teil des historisch und kulturell geeinten Landes durchläuft[11]). Es ist ja überaus charakteristisch für Tirol, daß ein Angehöriger jenes heute noch blühenden Geschlechtes, dem die Runkelsteiner Gemälde ihren Ursprung danken, Hans der Vintler, sein Lehrgedicht „Pluemen der Tugent" schrieb, das die Bearbeitung eines italienischen Originals Fiori di virtù des Tommaso Leoni (um 1320) ist[12]).

Die Ausführung der Gemälde ist, wie wir gesehen haben, sehr flüchtig; es handelt sich eigentlich nur um leicht mit Farbe angelegte Umrißzeichnungen, bei denen auf körperliche Modellierung fast gänzlich Verzicht geleistet ist. Dieselbe Art der Ausführung ist auch bei den fast ein Jahrhundert älteren Zweinbildern des Schmalkaldener Hessenhofes zu bemerken; ihr Herausgeber P. Weber

hat infolgedessen die Hypothese aufgestellt, daß wir in ihnen einen Ersatz für die in höfischen Haushaltungen eine so große Rolle spielenden Wandteppiche und gestickten Rücklaken zu erblicken hätten, eine Hypothese, die sich Weingartner auch im Hinblick auf die Lichtenberger Malereien zu eigen gemacht hat. So scheinbar diese Annahme auch auf den ersten Blick sein mag, so kommt hier doch ein Erklärungsprinzip zur Geltung, gegen das wir mit Recht mißtrauisch geworden sind: die Ableitung bestimmter Stileigentümlichkeiten aus bestimmten Techniken. Auch kann durchaus nicht gesagt werden, daß diese Malereien den Eindruck von Teppichen erwecken sollen und wirklich erwecken, wenn auch die „Patrons" zu derlei Produkten sich in den Händen fahrender Maler befunden haben mögen oder von ihnen selbst entworfen sein können. Es handelt sich vielmehr um die durchgängige Art dieser „Flachmalerei", die etwas Rückständiges und Altertümliches hat und den Konturenstil auf ihrem eigenen Gebiet mit Zähigkeit noch zu einer Zeit festhält, da die allgemeine Entwicklung längst über ihn hinausgeschritten ist: eine Erscheinung, die sich im Kunsthandwerk des öfteren belegen läßt. Es ist ebenso unzulässig, den eigentümlichen Stil der mittelalterlichen Glasgemälde, wie öfter geschehen ist, aus dem Textilstil abzuleiten, das Bild der „teppichartigen" Wirkung gleitet hier unvermerkt in einen Erklärungsgrund hinüber.

Die Stoffe sowohl als auch die Art ihrer Behandlung entsprechen durchaus den Idealen, die sich die ritterliche Gesellschaft in ihrer Blütezeit gebildet hatte; und es bleibt ebensosehr im Rahmen dieser Überlieferung, wenn der Maler (wie übrigens auch die ritterliche Dichtung) alles höfische Wesen und Gerät mit peinlichster Genauigkeit zu konterfeien bemüht war; er hatte da eben mit Sachkennern zu rechnen, wie etwa die englischen Sportbilder einer Halbvergangenheit. Wir haben kuriose Beispiele dieser Sachgenauigkeit kennen gelernt.

Aber die Gesellschaft jener Tage war nicht mehr die des alten Rittertums der Hochblüte. Ihre Zersetzung war längst bemerkbar geworden, ein neuer Geist in Leben wie Kunst eingedrungen. Zwar hielt man noch am Althergebrachten lange fest, wie in allen natürlich konservativen Lebensformen. Wie die rittermäßigen Kaufherren von Danzig noch im 16. Jahrhundert ihre Artusgilde, ihren Artushof hatten, so erhält sich das Interesse an den alten Sagenstoffen noch lange Zeit, als Besitz und Kennzeichen jener Primatenklasse, die sie einst in ihrem Sinn umgeformt hatte. Im 15. Jahrhundert sammeln Ulrich Füetrer und Kaspar von der Roen ihre Heldenbücher, und der letzte Ritter Max I. läßt jene später auf Schloß Ambras verwahrte Handschrift anlegen, die uns die

einzige Fassung des Gudrunliedes erhalten hat. Von da an sinkt aber die alte ritterliche Erzählungsliteratur in immer tiefere Schichten des Volkes hinab, das sie so naiv-treu bewahrt, wie uralte Trachten und Gebräuche, die von der Oberschicht längst in die Rumpelkammer gewiesen wurden. Die löschpapierenen Drucke der deutschen Volksbücher, die Bibliothèque bleue von Epinal, und die Rezitationen der nunmehr auch schon fast verschwundenen Cantastorie Italiens, die bemalten Karren Siziliens und die heute noch mit schreiend bunten Titelbildern verkauften Volksdrucke der Reali di Francia und des Guerino il Meschino sind ihre letzten Ausläufer.

Äußerlich betrachtet, ist die Fiktion des alten Ritterwesens in den Lichtenberger Bildern noch immer aufrecht erhalten; es sind die Stoffe und die Ideale von einstens: ritterlicher Kampf und ritterliche Minne. Aber ein neues Geschlecht ist heraufgewachsen, das politische und soziale Umwälzungen erlebt hat: das Aufkommen der Städte und des Bürgertums, das Versagen der ritterlichen Heere und des alten Ritterideals gegenüber den Fußtruppen der Volksheere und ihrer neuen Waffentechnik. Das Leben ist derber, erdennäher geworden, an handfesten, mit bürgerlicher Schlauheit geführten Erwerb gebunden, dem gegenüber die alte, vornehme Art der Lebensführung nur mühsam aufrecht erhalten werden kann.

Erscheinung und Haltung des lebenden Geschlechtes ändern sich fühlbar. Namentlich das ältere Menschenideal macht eine Wandlung durch; die weiche, oft süßliche Gefühlsseligkeit der älteren Zeit, die Euphorie der Lebenshaltung, die man als curialis, courtois, höfisch bezeichnete, macht einer derberen und mehr Spielraum fordernden Auffassung Platz. Das zeigt sich namentlich in dem Frauenideal, das diese Zeit sich geformt hat. An Stelle des älteren in Kunst wie in Dichtung tausendfach geschilderten Frauenbildes, dessen Charakter das graile und delgat — Lieblingsworte der Hochgotik — bildet, gertenschlank und -schwank — Wolfram gebraucht einmal für seine Antikonie das groteske Bild eines Hasen am Bratspieß — in biegsamer Haltung, mit feiner Taille, langen Armen, feinen Gelenken, kleinen festen Brüsten, gleich Walnüssen, mit einer Hand zu umspannen, rundlichem, etwas gewölbtem Leib, das alles auf dem zart lichten Hintergrunde jugendlicher Frühlingsstimmung, tritt, wie wir gerade auf unseren Bildern trefflich beobachten können, ein ganz anderes Gebilde: üppige Körper mit zuweilen überstark und absichtlich betontem Busen, mit reichlichem Fettansatz an Hals und Schultern. In den Lichtenberger Bildern meldet sich übrigens besonders stark die Verwandtschaft mit der altveronesischen

Kunst. Es handelt sich hier um eine bestimmte Selektion des Formwillens, keineswegs um realistisches Betonen irgend welcher nationaler Eigentümlichkeit. Die magern Körper der Altniederländer des 15. Jahrhunderts und die feisten der Rubenszeit gehören demselben Volke an.

Das lehrt auch die bestimmte Formtendenz, die in der Tracht sichtbar wird. An Stelle der fließenden, einfachen Gewänder der Hochgotik, die die zarten Formen ausdrücken und begleiten, treten schwere, bauschige Gewänder mit weiten Ärmeln, mit Ausschnitten, die geflissentlich auf Schaustellung üppiger Reize berechnet sind, geradeso wie die Lockentracht den reichen Eindruck verstärken soll. Es ist eine ähnliche Tendenz, wie wenn auf die gewollte, üppige Formen künstlich zurückdrängende Magerkeit des Quattrocento der bauschige Überschwang der Raffaelzeit folgt. Von den Extravaganzen dieser Mode war schon die Rede. Auch bei den Männern zeigt sich dieselbe Erscheinung. Weite Schauben, die durch die knappe Beinbekleidung, in die Schnabelschuhe endigend, noch ausladender werden; an Stelle der glattrasierten, lockenumwallten Köpfe der echten Gotik, die alle Gestalten mit lenzhafter Jugendlichkeit umkleidet, geckenhafte Haar- und Barttrachten, perückenartig frisiertes und gescheiteltes Haupthaar, Voll- und Spitzbärte, die den Köpfen einen ganz anderen Ausdruck geben, etwas seltsam Manieriertes und Preziöses. Diese Zeit hat, ganz in ihrem Charakter einer Spätperiode bleibend, die Manieriertheit der Hochgotik noch gesteigert und bis zum Barocken geführt.

Dabei hat dieser überzierlich gewordene Stil einen unleugbaren Hang zum Gewaltsamen, Rohen, Obszönen. Schloß Lichtenberg gibt auch dafür ein Zeugnis; neben äußerster courtoiser Gebarung steht dort die Zote, wenigstens für unser Gefühl. Es ist ja die Zeit, in der der Schwerpunkt von den Ritterburgen in die aufblühenden Städte verlegt wird, bürgerlich-volkstümliche an Stelle der ritterlich-höfischen Lebensauffassung trat, der Meistersang an Stelle des Minnesangs, neben hausbackene Anständigkeit und enge Moral auch die ganze Roheit einer erst heraufkommenden Gesellschaft. Der deutsche Schwank, der schon am Ende des 14. Jahrhunderts seine Schellenkappe erklingen läßt, leistet dann weiterhin das möglichste an Grobianuswesen und Cochonnerie.

Das von seinen Bergen eingeschlossene Tirol hat länger als die offeneren, auch charakterloseren Landschaften an den alten Überlieferungen festgehalten. Wie die ritterliche Epik, namentlich die geradezu nationaltirolisch zu nennende Dietrichsage hier gewurzelt hat, dafür gibt gerade Lichtenberg wieder ein schönes Zeugnis. Und die letzten ritterlichen Minnesinger, Oswald von Wolkenstein (1367—1445)

und Hugo von Montfort (1357—1423) sind tirolischer Erde entsprossen: ihr dichterisches Wesen, mit dem merkwürdigen Einschlag aus den ganz veränderten Zeitverhältnissen her, bietet zahlreiche Analogien zu dem Wesen der bildenden Kunst ihrer Tage und ihrer nächsten Umgebung[13].

Tirol ist endlich das Land, das uns die reichste Ernte der höfischen Profanmalerei des Mittelalters gewährt. Auch das ist kein Zufall, der bloß aus einem Mehr an erhaltenen Resten resultierte; es ergibt sich das aus dem eben Gesagten. Was an anderen Orten in Frage kommt, ist dagegen relativ unbedeutend, Frankreich scheidet hier fast ganz aus, soweit bis heute überblickt werden kann; seine gewaltsame Entwicklung hat fast nichts übrig gelassen. Oberitalien weist eigentlich, abgesehen von dem Tirol in mancher Beziehung verwandten, stark nördlich orientierten Bergland Piemont nur die merkwürdige Loggia de' Cavalieri in Treviso als hier in Betracht kommend auf. Auf deutschem Boden ist das ansehnlichste Denkmal, abgesehen von geringeren Resten in süddeutschen Städten, der sogenannte Hessenhof in Schmalkalden mit seinem Iweinzyklus. Auch die spärlichen Reste der benachbarten Schweiz lassen sich nicht mit dem tirolischen Erbe vergleichen. Abgesehen von den Resten seiner Burgen, wie Reichenberg, Schrofenstein, Meran u. a. ist hier das große und immer wieder herbeigezogene Schulbeispiel einer höfischen Schloßdekoration größten Stils erhalten: Runkelstein, das Nikolaus Vintler 1385—1391 ausmalen ließ. Es ist unendlich wertvoll, weil es uns die Dekoration noch im ursprünglich räumlichen Zusammenhang zeigt, und zugleich das reichste Denkmal seiner Art ist. Darin sind ihm die trümmerhaften Reste von Lichtenberg unterlegen, das sich ihm ansonst als das zweitgrößte erhaltene Denkmal an die Seite stellt. Wie aber schon im Eingang dieser Publikation ausgeführt wurde, nehmen sie, abgesehen von ihrem bedeutenden gegenständlichen Interesse, stilgeschichtlich einen höheren Rang ein, da sie, im Gegensatz zu Runkelstein, noch ihre alte eigene Sprache reden und von den gutgemeinten Eingriffen späterer Geschlechter verschont geblieben sind[14].

Anmerkungen

[1]) Die auf Lichtenberg bezüglichen Hinweise von Zingerle in den „Dioskuren", herausgegeben von M. Schasler, IV (Berlin 1859), S. 202, in Pfeiffers Germania II (1857), 467 und XXIII (1878), 28. Die in den Mitt. der k. k. Zentralkommission 1880, S. CXXV, n. 60 gegebenen historischen Notizen über die Ruine sind überholt durch Clemens Angaben in seinem Aufsatz: Tiroler Burgen, ebenda. N. F. XIX (1893), S. 126. Die erste ausführliche Beschreibung hat derselbe Forscher in seinen Beiträgen zur Kenntnis älterer Wandmalereien in Tirol, ebenda, N. F. XV (1889), 187 ff. gegeben. Die jüngste stilgeschichtliche Würdigung ist bei Weingartner, „Die Wandmalerei Deutsch-Tirols am Ausgang des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts" im Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission, Wien 1912, S. 32 ff. zu finden. Eine Abbildung der Burg in ihrem ursprünglichen Zustand vor der Zerstörung durch die Franzosen gibt Clemen a. a. O. XIX, 14; den gegenwärtigen Bauzustand zeigt das Klischee in den Mitt. der k. k. Zentralkommission 1914, S. 153. Die urkundlichen Nachrichten über Runkelstein im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses II. Regesten passim. (vgl. Register). Die Stelle aus dem Gedenkbuch Max' I. von 1502 lautet (Jahrbuch Reg. I, 230, Fol. 33): „Item das sloss Runkelstein mit dem (g)mel lassen zu vernewen von wegen der guten alten istori und dieselb istori in schrift zu wegen bringen".

[2]) Paul Weber, Die Iweinbilder aus dem 13. Jahrhundert im Hessenhofe zu Schmalkalden, Zeitschr. f. bild. Kunst 1901. Derselbe, Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der Schwäbischen Alb, Darmstadt 1896. Kehrer, Die gotischen Wandmalerein in der Kaiserpfalz zu Forchheim, München 1912. Über die Technik der ma. Wandmalerei vgl. bes. Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, München 1897, III, 202 f.

[3]) Ich zitiere nach der Ausgabe von Roth im „Deutschen Heldenbuch", Berlin 1866, I, 201–237. Die in den Dioskuren 1859, 202, enthaltene, vielfach, wie man sieht, mißverständliche Notiz lautet: „Der Prof. Dr. Ignaz Zingerle von Innspruck hat in den Ruinen des Schlosses Lichtenberg bei Glarus (soll heißen Glurns) in Tyrol ein Freskogemälde aufgefunden, das in einer Höhe von 10 Fuß und einer Breite von 24 Fuß die eine Wand eines eingestürzten Saales bedeckt und in drei Abteilungen zerfällt. Die erste zeigt zwei Helden, der eine jung, der andere alt (sic), ganz geharnischt im Kampfe gegeneinander. In der zweiten Abteilung liegt der Alte am Boden, während der Jüngere davon reitet. Im dritten Felde umarmen und küssen sich Beide (sic). Nach der ganzen Auffassung behandelt das Bild, aus einer sehr frühen Zeit herübergekommen, das berühmte Hildebrands-Lied (sic). Diese Vermutung wird zur Gewißheit durch die Anfangsworte des darunter (sic) befindlichen Textes, der durch die Unbild der Zeit schwer gelitten hat. Sie heißen: Hildebrant sprach . . .". Es ist kaum anzunehmen, daß Zingerle eine andere Darstellung als die uns bruchstückweise erhaltene gesehen hat.

[4]) Nach einer freundlichen Mitteilung Herrn Dr. Josef Garbers in Innsbruck.

[5]) Hans Judenkuning, „Künstliche Vnderweisung, Wien 1523: daruor (d. i. statt des neueren „Zwickens") haben die Alten mit den Federn durchaus geschlagen, das nit also khunstlich ist". Vgl. Kinsky, Katalog des Musikhistor. Museums von Wilhelm Heyer in Cöln, Cöln 1912, II, 79, Note.

[6]) Über die Darstellungen des Glücksrades belehrt in noch immer nicht überholter Weise der Aufsatz Heiders in den Mitt. der k. k. Zentralkommission, Wien 1859, IV, 113, ebenso wie über

die literarische Seite der Sache die ausgezeichnete Abhandlung von W. Wackernagel in Haupts Zeitschrift für deutsches Altertum VI, 140.

7) Vgl. meine Abhandlung „Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters" im Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des A. H Kaiserhauses, Wien 1894, XV, 260 ff.

8) Von befreundeter Seite wird mir der Hinweis auf ein Blatt von Maurice Besnaux, der das Aschenbrödelmotiv (Bäumchen schüttle dich) in grotesker Weise travestiert, (abgebildet in dem für unsere Zeit so charakteristischen, von F. Blei herausgegebenen „Amethyst", 1906).

9) Diese Angaben stützen sich auf W. Boeheims Waffenkunde, Leipzig 1890, bes. S. 139 ff.

10) Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter I., Jahrbuch des A. H. Kaiserhauses XXIII (1903). Mehr Beachtung als es bis jetzt gefunden hat, verdient das stilgeschichtlich sehr merkwürdige isländische Vorlagenbuch auf der Universitätsbibliothek zu Kopenhagen, das Harry Fett, En Islandsk Tegnebog fra Middelalderen, Christiania 1910 (Schriften der Norwegischen Akademie, Hist. Phil. 1910, 2) trefflich publiziert hat.

11) B. Kurth, Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission 1911.

12) Herausgegeben von J. V. Zingerle, Ältere Tirolische Dichter, I, Innsbruck 1874.

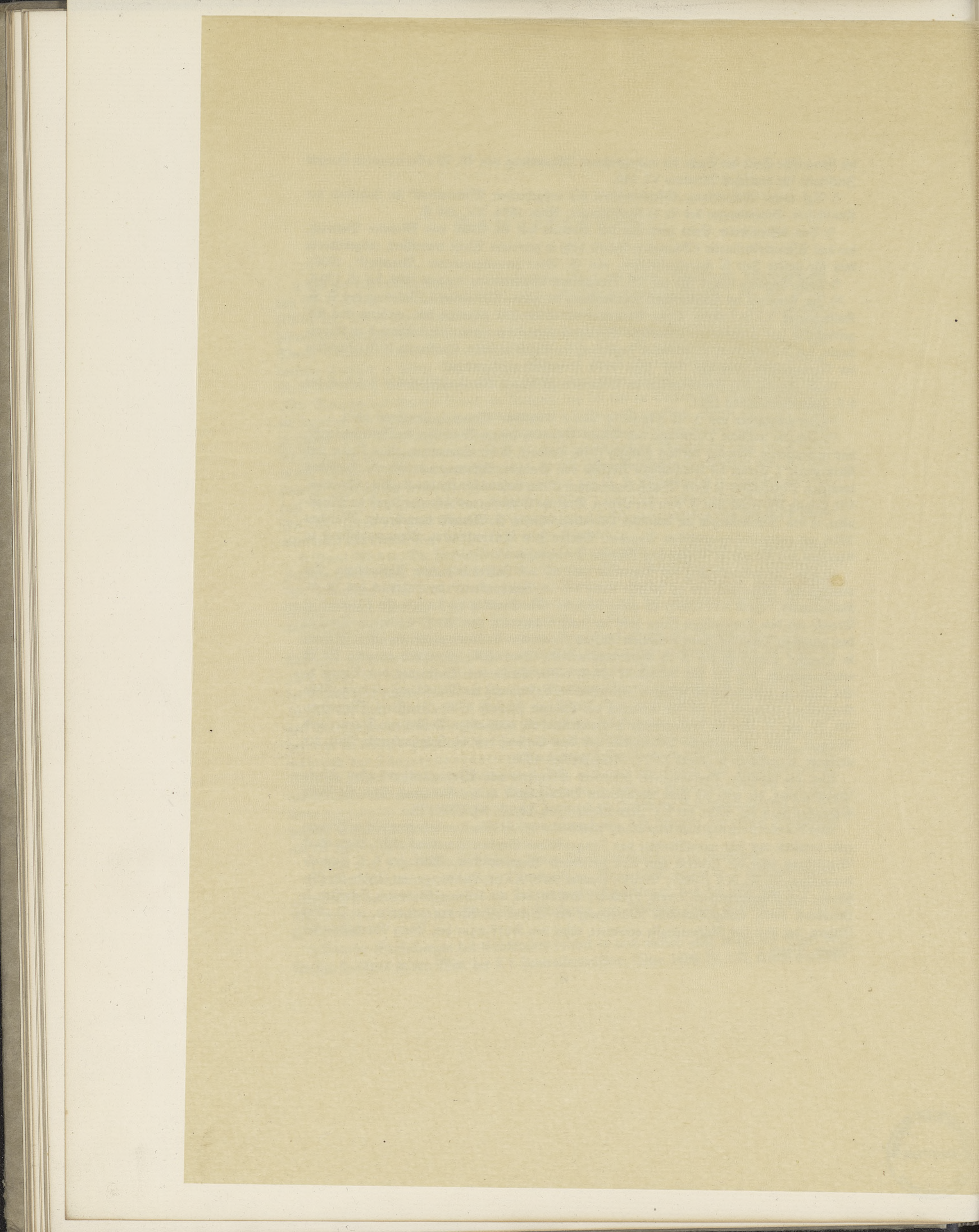
13) Vgl. die treffliche Darstellung des Dänen Vedel in seinem Werk über die Ritterromantik, das in deutschem Auszuge vorliegt (Leipzig 1910, Teubner, in der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt"). Ferner die reichhaltigen Aufsätze von Panzer, Dichtung und bildende Kunst des deutschen Mittelalters in ihren Wechselbeziehungen (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, VII, Leipzig 1904) und von F. von der Leyen, Deutsche Dichtung und bildende Kunst im Mittelalter, in den Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, F. Muncker dargebracht, München 1916, mit guten bibliographischen Angaben. Vorher J. v. Antoniewicz, Ikonographisches zu Chrestien von Troyes in Vollmöllers Roman. Forschungen V.

14) Eine Zusammenstellung des Materials habe ich vor Jahren in meiner Abhandlung „Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des 14. Jahrhunderts" im Jahrbuch des A. H. Kaiserhauses, Band XVI (1895) zu geben versucht. Die Gemälde der Loggia dei Cavalieri in Treviso mit dem Trojanischen Krieg habe ich (nach Aquarellen von Prof. Carlini in Treviso) dem deutschen Publikum zuerst in meinem Aufsatz „Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso" (Jahrbuch des A. H. Kaiserhauses XIX, Wien 1898) zugänglich gemacht. Es ist erwähnenswert, daß der hier behandelte Stoff, dessen Quelle das Riesenepos des Benoit de Ste More ist, gelegentlich bei höfischen Festen (wie der Erstürmung der Minneburg) als dramatische Darstellung erscheint, so bei der Krönung der Königin Isabella 1389 (Froissarts Memoiren, Bd. IV, cap. 2). Über die schweizerische Profanmalerei der reichhaltige Aufsatz von Durrer und Wegeli, Zwei schweizerische Bilderzyklen aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, Mitt. der antiquar. Gesellschaft in Zürich XXIV, Neujahrsblatt 1899.

Über die tirolische Profanmalerei besonders Clemens und Weingartners oben zitierte Publikationen, die erste mit einer umfassenden Bibliographie in der Einleitung. Über die Veste Schrofenstein vgl. Mitt. der k. k. Zentralkommission, N. F., XI, CXXXIII.

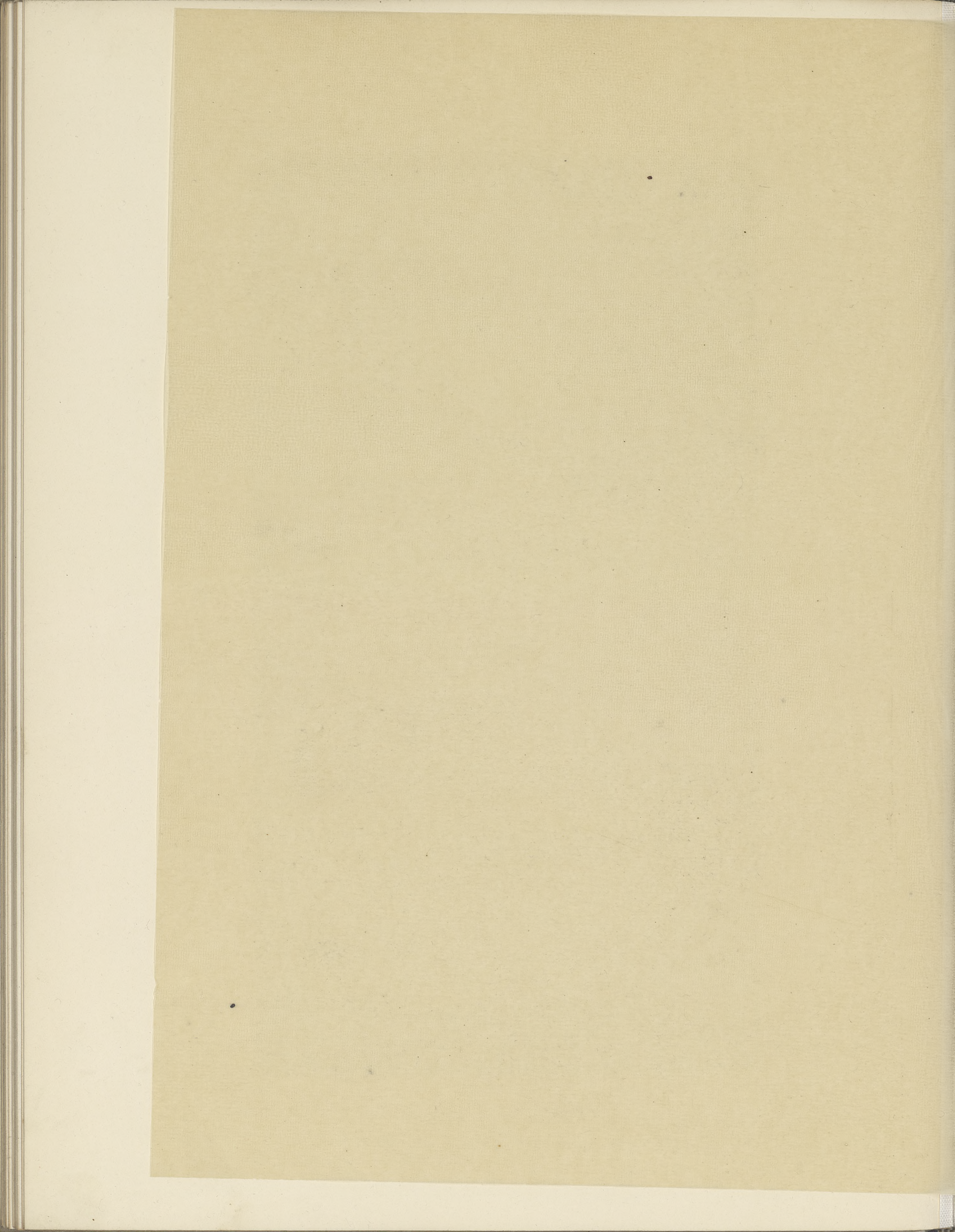
Über Runkelstein liegt noch keine neuere Publikation vor als die in ihrer lithographischen Wiedergabe veraltete und sehr unvollständige von Zingerle und Seelos, Innsbruck 1857. Dazu Graf Waldstein über die (seitdem zum Teil zerstörten) Wigaloisbilder, Mitt. der k. k. Zentralkommission, N. F., XX (1894); Becker, ebenda, 1878, XXIII; Ladurner, im Archiv für Geschichte und Altertumskunde Tirols, I (1864); Schönherr, in dessen gesammelten Schriften I, Innsbruck 1900. Stilgeschichtliche Würdigung der Bilder bei Weingartner a. a. O. Ein Führer, der über das Notwendigste orientiert, rührt von Höffinger her, Burg Runkelstein bei Bozen, Bozen o. J.



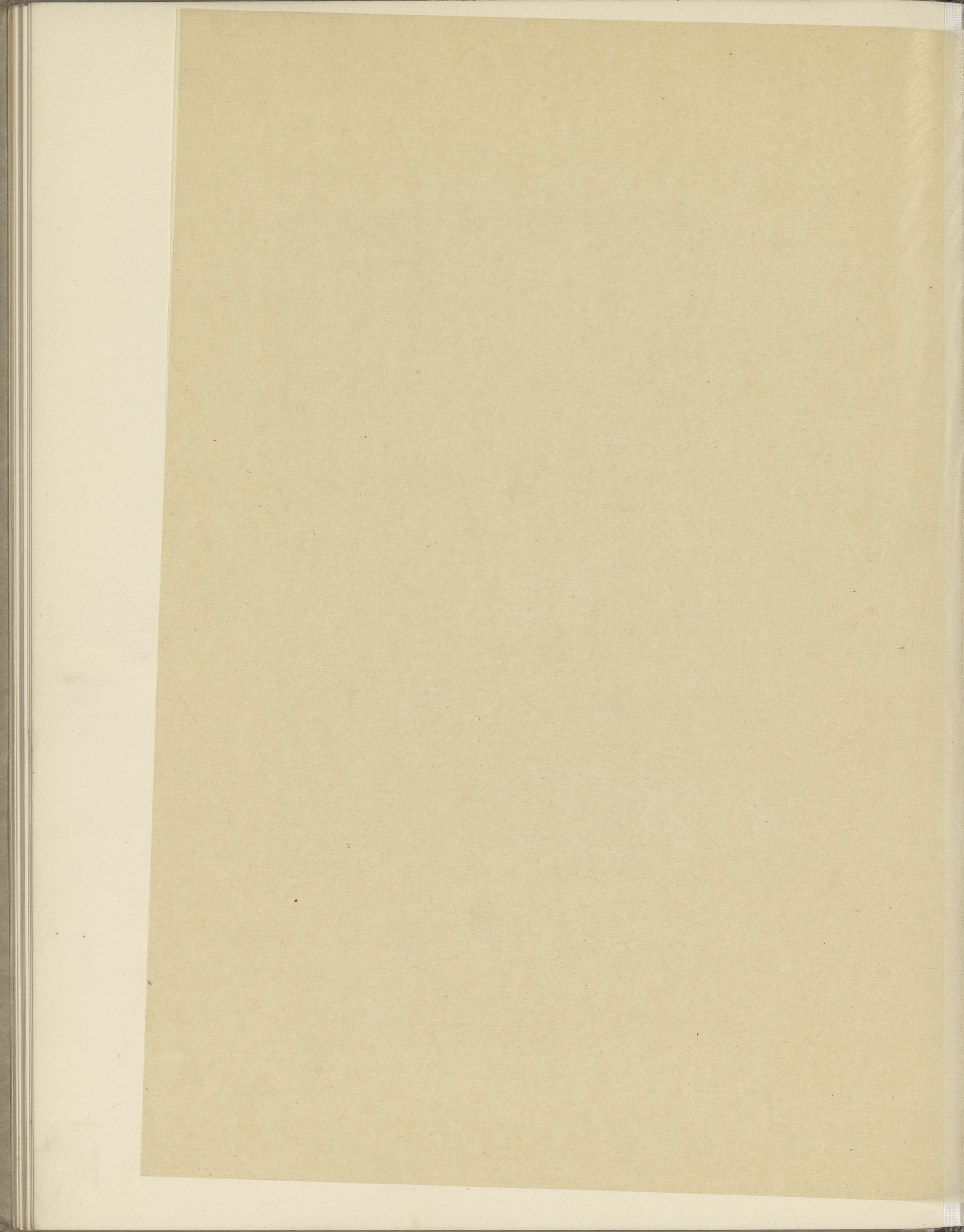




Geschichte der ersten Eltern.

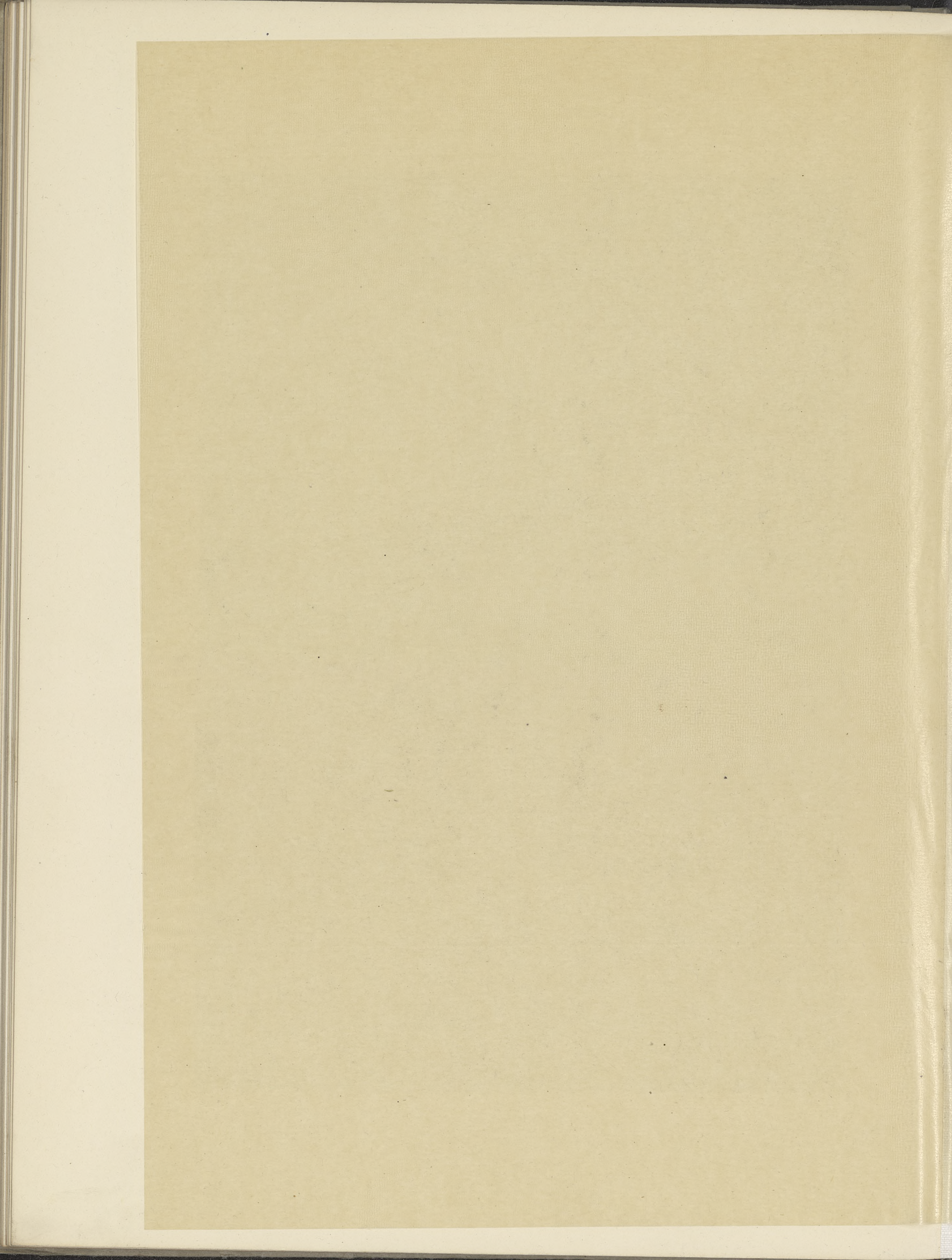


St. Agatha und St. Barbara.



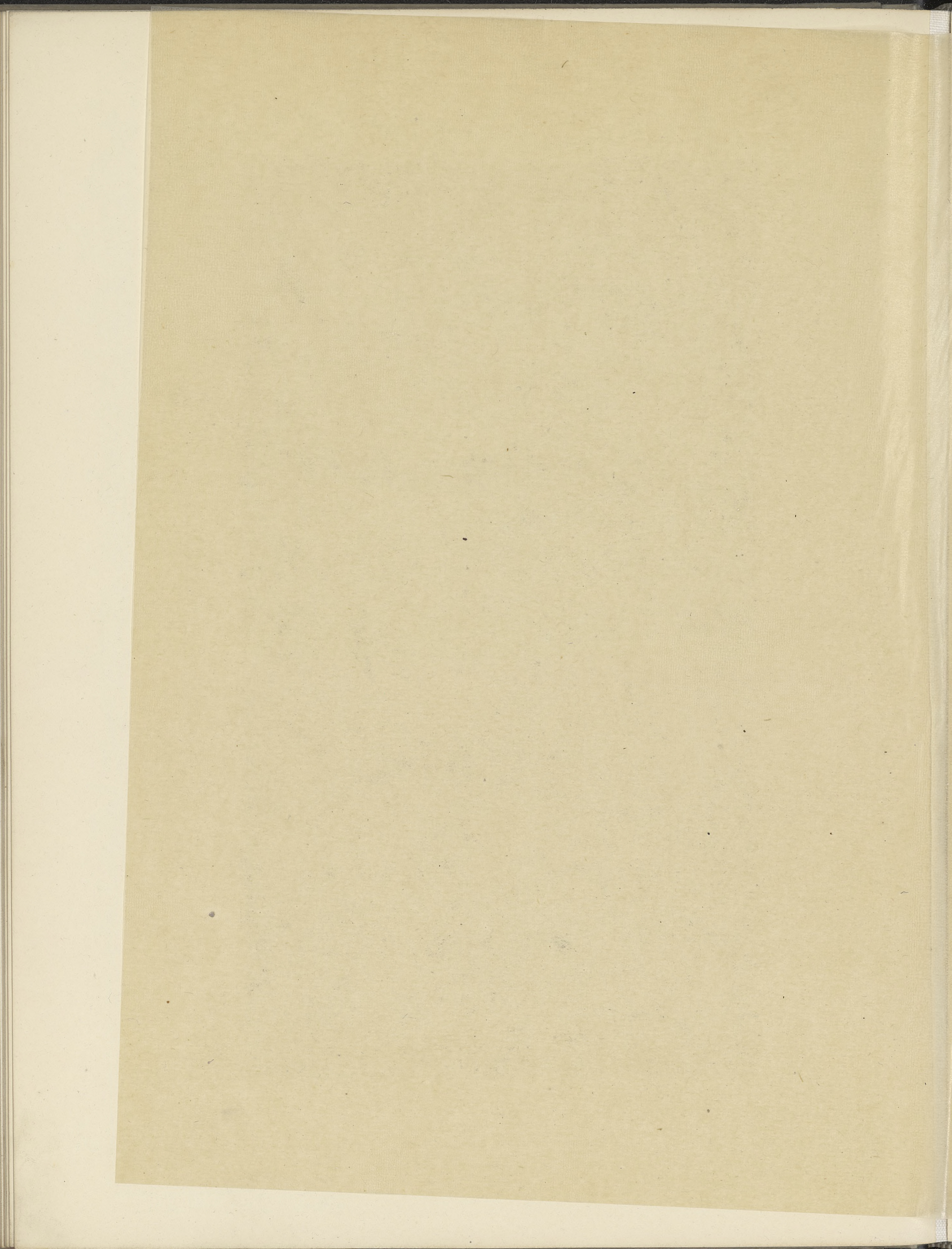


Dietrich von Bern kämpft mit Laurin.



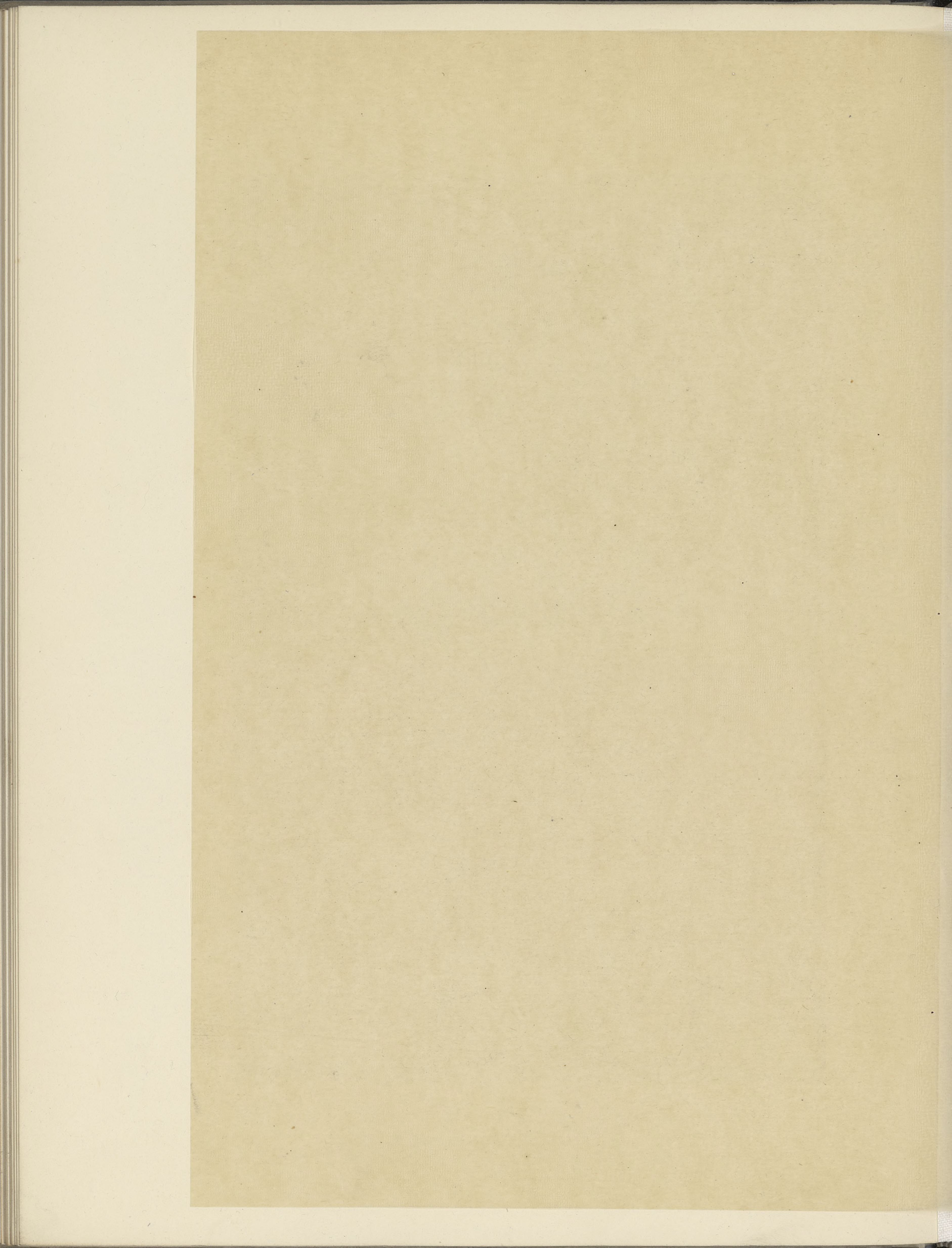


Kampf Dietrichs mit Dietleib von Steier.



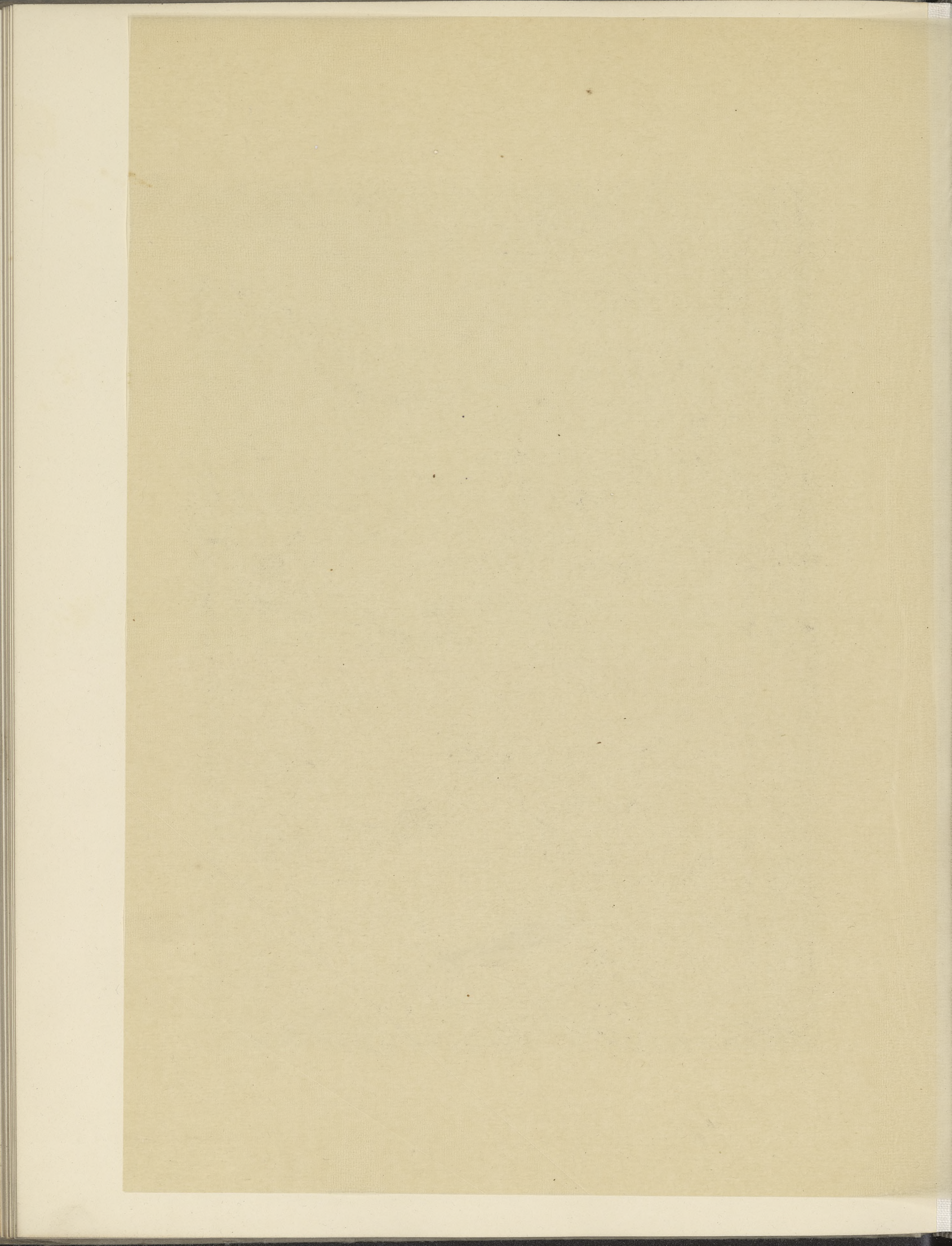


Das Lanzenstechen.



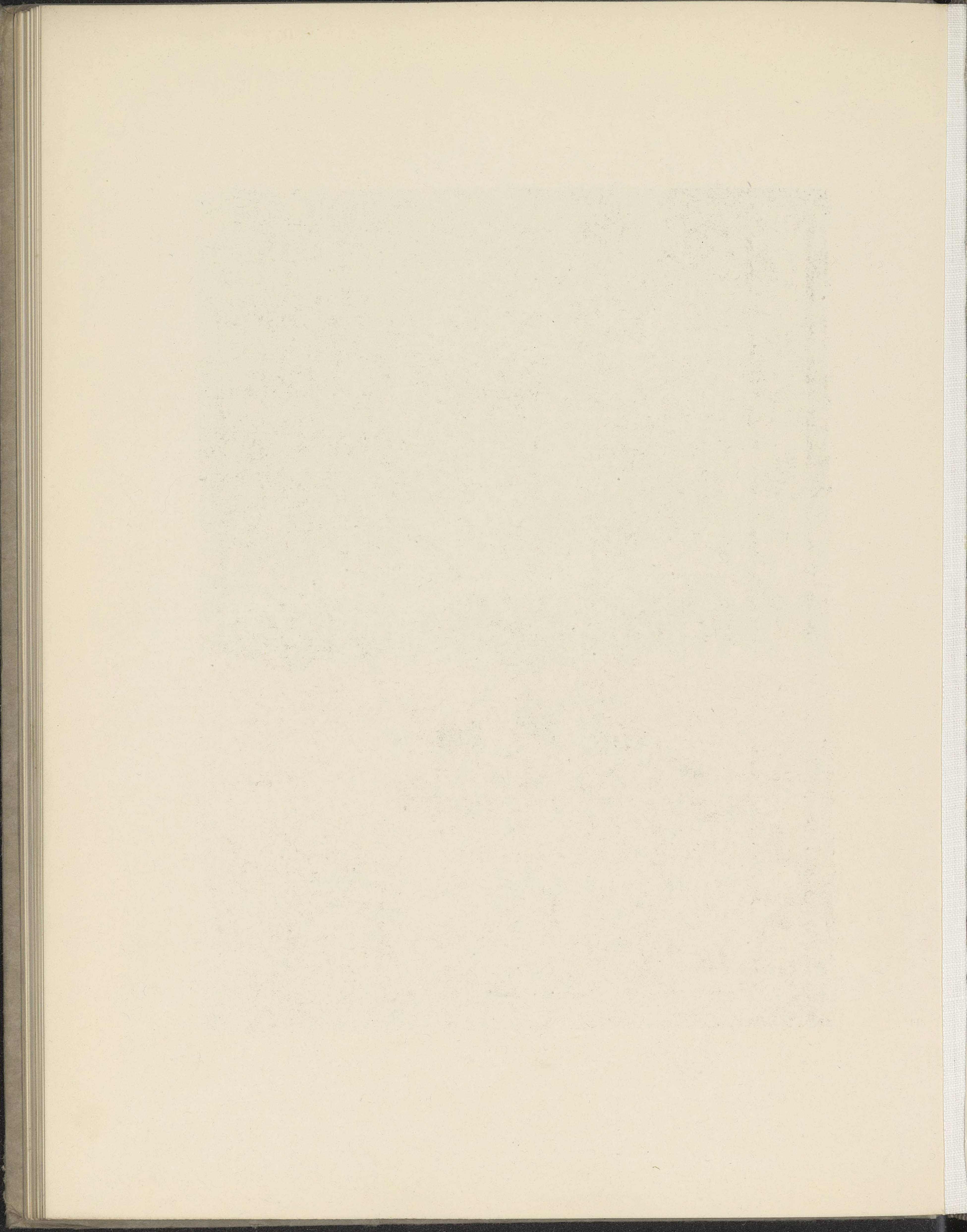


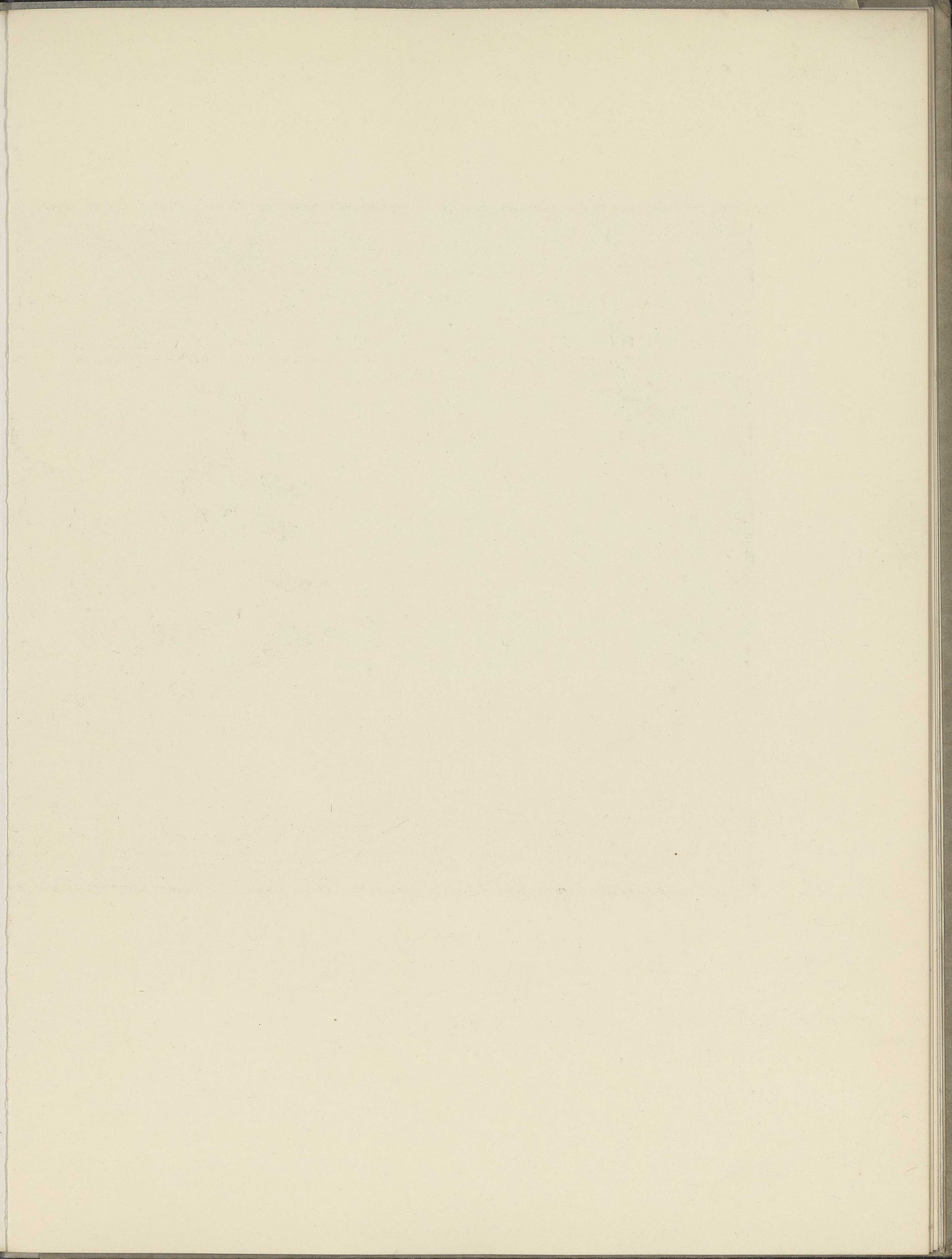
Das Kolbenturnier.





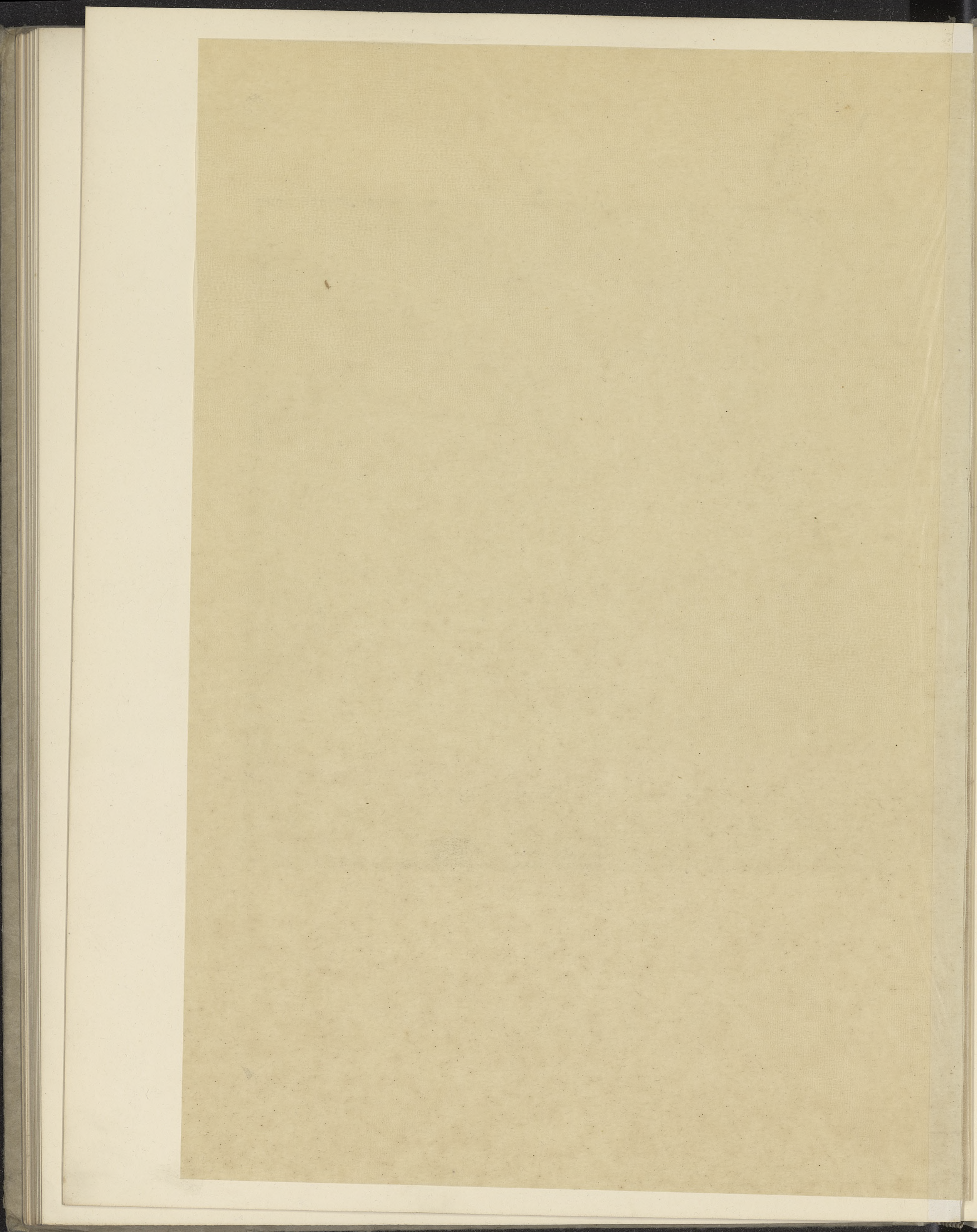
Die Jagd.





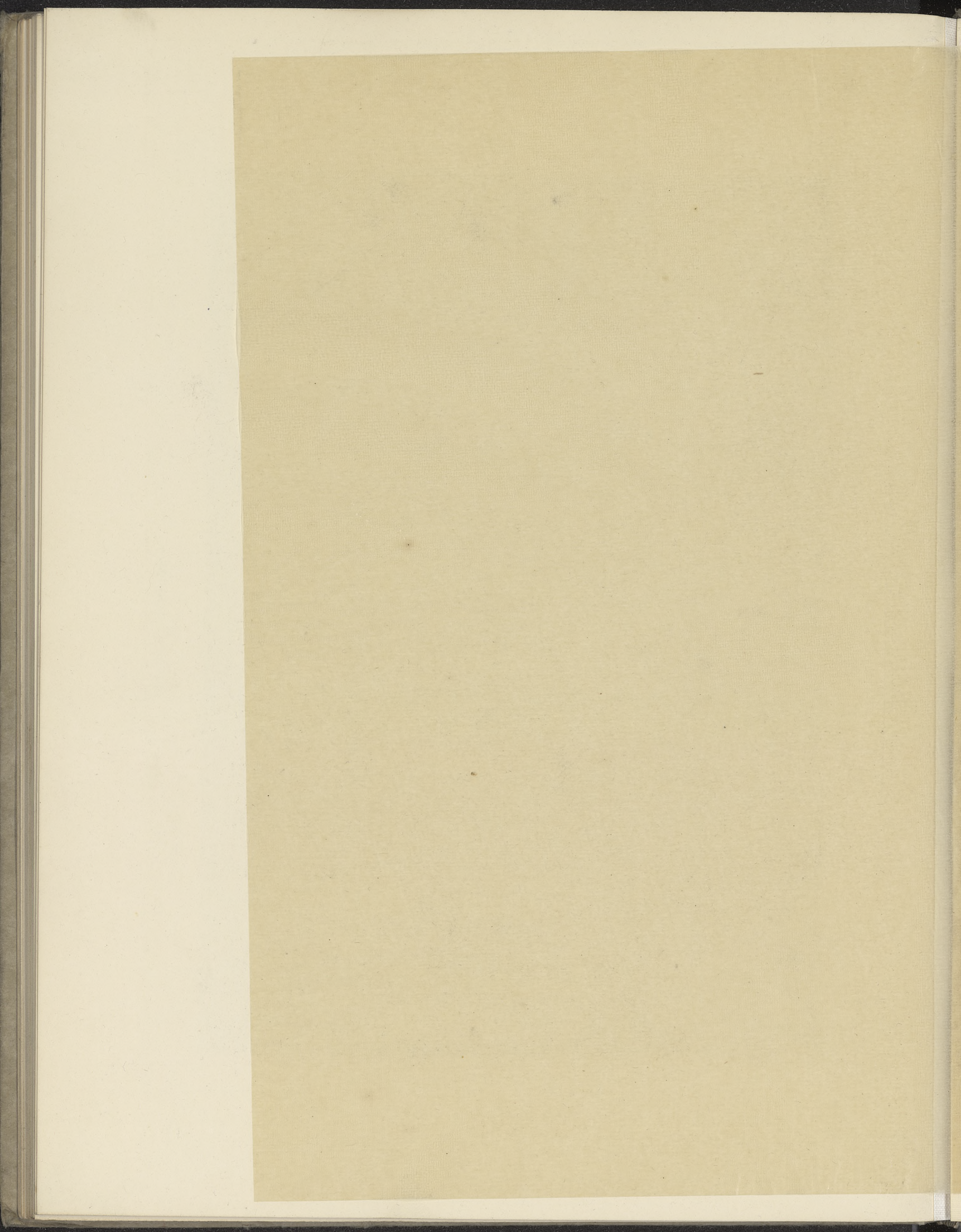


Der Reihentanz.





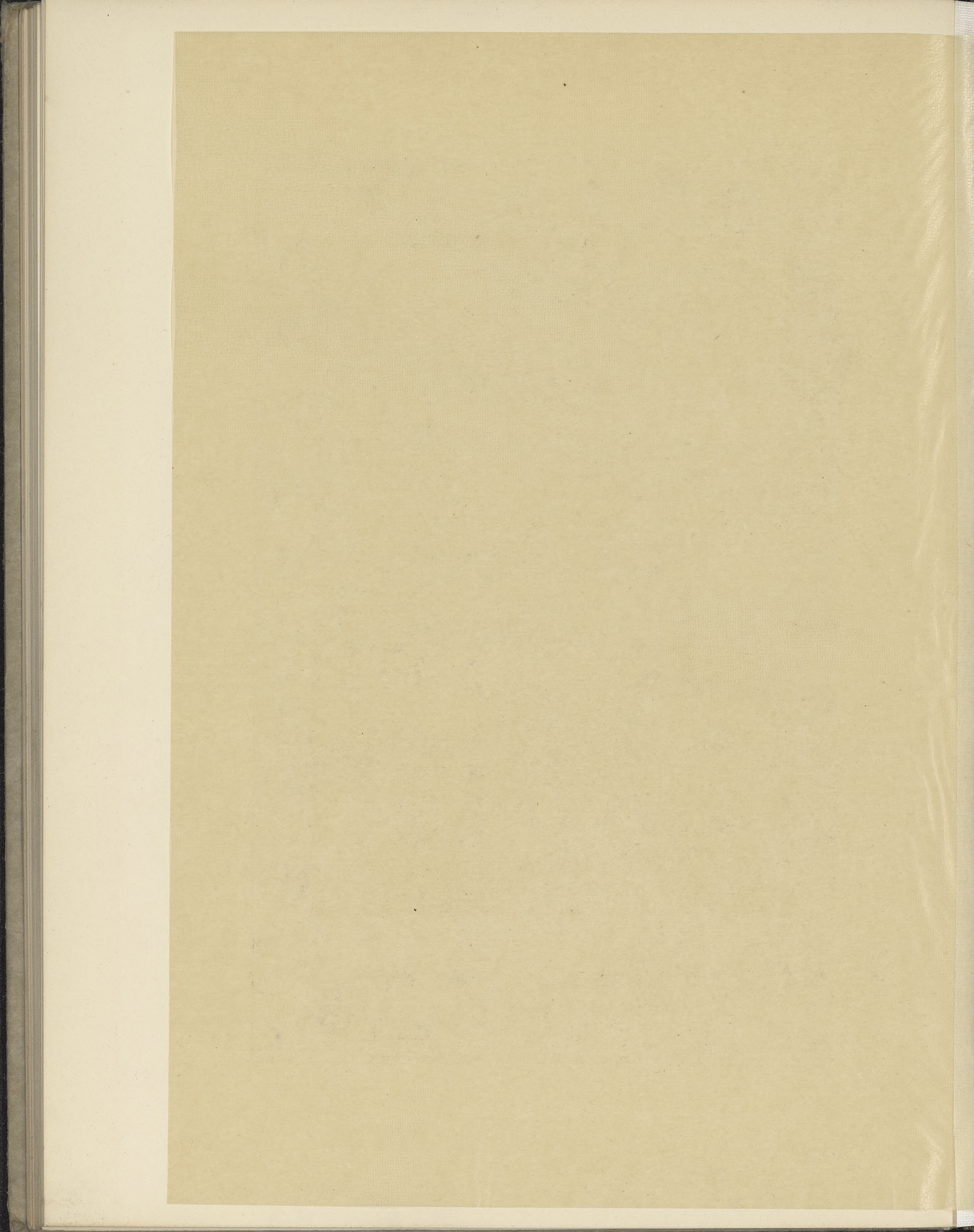
Das Rosenpflücken.



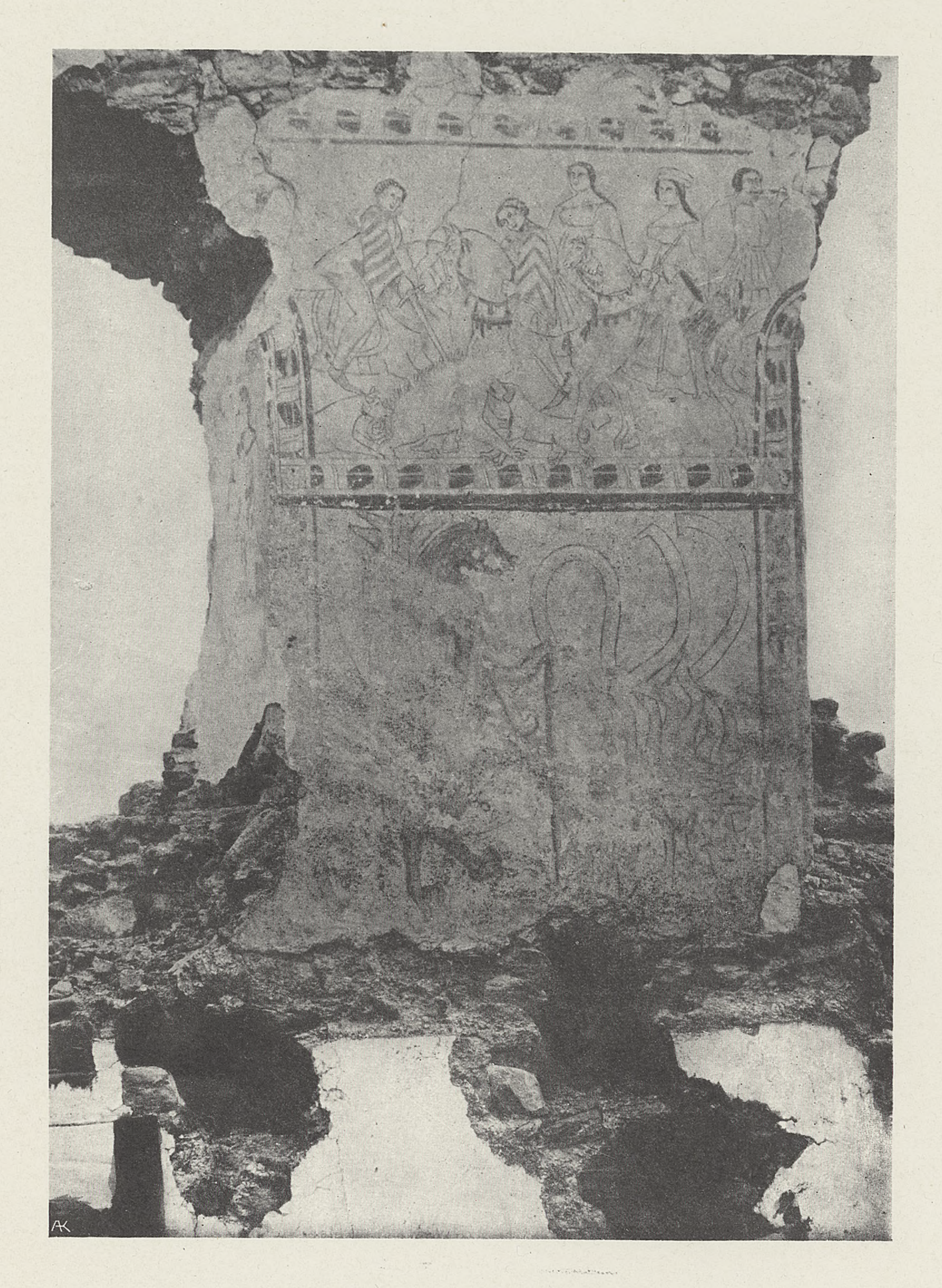
Tafel X.



Das Glücksrad — Wie Frau Minne Hof hält.



Tafel XI.



Die Sauhatz — Gänsepredigt.



Tafel XII.



Der Wunderbaum.

